不敢同委区阿克的，就同拉康吧

COAY Books

目录
Content

- 编辑推荐
- 内容简介
- 作者简介
- 书评 杜庆春
- 目录
- 导言 （1）
- 导言 （2）
- 导言 （3）
- 导言 （4）
- 导言 （5）
- 导言 （6）
- 希区柯克式悬疑（1）
- 希区柯克式悬疑（2）
- 希区柯克式悬疑（3）
- 希区柯克式悬疑（4）
- 希区柯克式悬疑（5）
- 希区柯克式悬疑（6）
- 希区柯克式悬疑（7）
- 希区柯克式悬疑（8）
- 希区柯克式悬疑（9）
- 希区柯克式悬疑（10）
- 希区柯克的客体（1）
- 希区柯克的客体（2）
- 希区柯克的客体（3）
- 希区柯克的客体（4）
- 希区柯克的客体（5）
- 希区柯克的客体（6）
- 希区柯克的客体（7）
- 希区柯克的客体（8）
- 希区柯克的客体（9）

- 希区柯克的客体（10）
- 《西北偏北》的空间体系（1）
- 《西北偏北》的空间体系（2）
- 《西北偏北》的空间体系（3）
- 《西北偏北》的空间体系（4）
- 《西北偏北》的空间体系（5）
- 《西北偏北》的空间体系（6）
- 《西北偏北》的空间体系（7）
- 《西北偏北》的空间体系（8）
- 《西北偏北》的空间体系（9）
- 《西北偏北》的空间体系（10
- 《西北偏北》的空间体系（11）
- 《西北偏北》的空间体系（12）
- 《西北偏北》的空间体系（13）
- 《西北偏北》的空间体系（14）
- 死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（1）
- 死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（2）
- 死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（3）
- 死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（4）
- 死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（5）

编辑推荐

编辑推荐

希区柯克的电影一直广受世界影迷的热爱，对其电影的研究现已具有高度的复杂性和广泛性。拉康是结构主义精神分析学派的主要代表，他在思想界的影响也是世界性的。看起来他们之间谁和谁都挂不上关系，怎么作者会把他们强行拉到一起呢？而且有这样一个说法——不敢问希区柯克的，就问拉康吧。

齐泽克是斯洛文尼亚卢布尔雅那大学社会科学研究所的教授，是近年来国际上非常活跃的学者，他因为对拉康理论的精深阐释、准确使用而知名，同时，他对大众文化现象也很有研究，尤其是对希区柯克的电影也有着深入的研究。本书就是他对拉康理论和希区柯克电影的双重研究互证，从立意到编纂结构都颇有后现代风格，既具有理论的洞察力和前沿性，又不枯燥，从阅读角度讲，还可以算一部可读性和趣味性均有的作品。

内容简介

内容简介

本书是对拉康理论和希区柯克电影的双重研究互证，从立意到编纂结构都颇有后现代风格，既具有理论的洞察力和前沿性，又具有丰富生动的可读性和趣味性。本书分为三个部分和一篇导言，共17篇文章。第一部分为普遍性的论题，从悬疑风格、对象处理、空间体系和视觉结构等方面对希区柯克的电影进行了总体性的关照。第二部分为对特定影片的具体分析，不同作者对希区柯克的多部影片进行了多角度的透视。第三部分为编者齐泽克撰写的长文，从个人视角出发，深入探讨了作者最感兴趣的体现在希区柯克电影中的“凝视”问题。

作者简介

作者简介

斯拉沃热·齐泽克（Slavoj Zizek），斯洛文尼亚卢布尔雅那大学社会学和哲学高级研究员，拉康传统最重要的继承人，他长期致力于沟通拉康精神分析理论与马克思主义哲学，将精神分析、主体性、意识形态和大众文化熔于一炉，形成了极为独特的学术思想和政治立场，成为20世纪90年代以来最为耀眼的国际学术明星之一，被一些学者称为黑格尔式的思想家。他曾任法国巴黎第八大学、美国明尼苏达大学、哥伦比亚大学、普林斯顿大学等许多知名高等院校的访问教授、活跃于各种哲学、精神分析和文化批评国际学术讨论会，所到之处儿乎都引起广泛的注意。詹姆逊说他“发出了一种不平常的声音，我们将在今后数年内反复聆听”。伊格尔顿评价他是欧洲近十年来最重要的思想家之一。

书评 杜庆春

书评

有点关于自己的小问题，不敢问希区柯克，就问拉康吧

杜庆春

希区柯克的电影一直属于流行文化中的恒星，从20世纪横亘进入21世纪，我依然完全相信他的魅力。记得在06年年底，我依旧在课堂上拿出他的《美人计》作为一个教科书式的案例和学生一起深入讨论。希区柯克的电影从1960年代起也正式被引入艺术领域和深奥的理论领域，一方面成为“作者论”立场上的有性格魅力的作者，一方面成为一种文化生产中精神分析的最佳分析对象之一。

当今，西方最红的理论家之一斯拉沃热·齐泽克于1992年主编了一本关于希区柯克的文集，书名如果繁琐地直接翻译过来就是《你一直渴望知道的一切关于拉康的事情（但是不敢去询问希区柯克的）》，现在有了中译本，叫做《不敢问希区柯克的，就问拉康吧》。齐泽克在这几年被引入中国知识界之后，我完全彻底地屈从于他的思辨和雄辩。我的抵抗能力彻底被击毁大约来自三个层面，一个齐泽克拥有了西方哲学和思想史系统的雄厚底子；二来他使用拉康的理论，将拉康的结构主义精神分析理论的思辨性引入对各种社会事件和文化生产的分析中，痛快而且犀利；第三是一个也许更为重要的理由，他是来自前南斯拉夫国家的学者，他在长期的马克思学术系统里成长，而且他现在依旧是一个左派的思想家。

现在，一场精彩绝伦的相遇展开了，一位思想的巨人遇到一位电影的巨人，这种相遇不仅是学术的兴趣，因为齐泽克本人对希区柯克的电影就给予相当高的评价。他在参与英国权威电影杂志《视与听》的有史以来十佳电影和导演的评选中，就展现了对希区柯克的毫不掩饰地偏爱。齐泽克在这本书的“导言”做了极其清晰的提示，希区柯克的电影的主体性类型的主要三个阶段和资本主义的三个发展阶段（自

由资本主义、帝国主义式国家资本主义、“后工业”晚期资本主义）的主体性形式相一致。可见，带着自身对自身状况的发问，我们来到了希区柯克电影的银幕前。

齐泽克将希区柯克的创作分为五个时期，略其首尾，中间三个阶段乃是主要阶段，这三个阶段正如上述对应资本主义生产组织和文化逻辑的三个阶段。第一个以《三十九级台阶》到《贵妇失踪案》为分期的“现实主义”的希区柯克，它对应着对资本主义意识形态带有浪漫主义时代的不断宣告性地复制状况，齐泽克一言点破，这种对情侣/婚姻的描述其实直接来自莫扎特的《魔笛》的源头。第二个阶段，以《蝴蝶梦》到《魔羯星下》为分期的“现代主义”的希区柯克，它对应作为叙事对象的女性，听由父亲形象的询唤而主体衰落，“自我”成为一个“他律”者。第三个阶段，以《火车上的陌生人》到《鸟》为分期的“后现代主义”的希区柯克，对应着高度寓言性叙事中的，消费社会中的“自我”的破碎。

“我”的形成和实质是拉康的精神分析的核心。“自我”究竟是什么？或者说主体性的情况究竟如何存在？如何在社会生产的变迁中流徙？这便是齐泽克对拉康思想资源的使用，同时将这种思考牢牢的锁定在对资本主义生产方式的反思上，这种反思一直跟踪到最前沿的社会发展和全球状况上。从此处出发的齐泽克将希区柯克的作品变迁的时间轴，看成“自我”在资本主义生产方式展开的时间轴，从齐泽克搜罗的一群当代思想家和电影理论家的锐利视野中获得“陌生化”的希区柯克，以及将这种“陌生化”看成对希区柯克的密码发现，一言以蔽之，这本书不是“希区柯克密码”，当然它本身不拒绝你这样的阅读冲动和阅读策略，这本书最功利之处甚至是一本高级的剧作和导演的教材，只要你真读明白了就会有这种实务能力的功力倍增效果。但是，我强调的是上述的阅读策略都不是这本书的最本质的启发，这本书对于中国当代知识生产带有深情之处，肯定在于提示我们在进入思想资

源的同时，也进入日常文化生产的事实，将一个知识分子的问题意识和社会责任进行高度融合。

不能分析日常的知识和思想是无力感的知识，这种知识和思想也基本被预示着不能进入历史，那么这种知识是高度绝缘的。在这一段绝缘之后，我们面对希区柯克这个“怪物”，只能被他征服，或者被他轻蔑，或者在最根本上我们无法对“自我”进行发问。问拉康也罢，问希区柯克也罢，一个根本的究竟不正在于我们无法彻底地不扪心自问。

目录

目录
导言
阿尔弗雷德·希区柯克，或形式及其历史性调停
第一部分　普遍性：主题
希区柯克式悬疑
希区柯克的客体
《西北偏北》的空间体系
死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧
盲点，或洞察与盲视
第二部分　特殊性：影片
希区柯克式征兆合成人
知道太多的观众
命运的密码
没有安息的父亲
《美人计》
第四边
位于自己视网膜后面的人
皮囊与稻草
正确的男人与错误的女人
不可能的化身
第三部分　个体性：希区柯克的世界
“在他咄咄逼人的凝视中我看到了我的毁灭”
《伸冤记》错在何处?
希区柯克式寓言
从认同到小对形
《惊魂记》的莫比乌斯带

逆转的阿里斯托芬
“凝视对眼睛的胜利”
叙事封闭性与其漩涡
原质的凝视
“主体性空乏”
交互主体性的崩溃
术语、关键词
人物、影片、著作

导言 （1）

导言 阿尔弗雷德•希区柯克，或形式及其历史性调停

斯拉沃热•齐泽克

在众多阐释现代主义与后现代主义之间的断裂的努力中，常常被忽视的一个问题是如何理解断裂对阐释地位的影响。在现代主义和后现代主义的观念中，阐释都是对象的内在组成部分，缺之则难以一窥艺术品堂奥。一个人无论阐释技艺多么千差万别都能够欣赏艺术作品的传统乐园，如今已经无可挽回地失去了。现代主义和后现代主义之间的断裂，就在于文本及其评论间的这种内在关联。一件现代主义的艺术品从定义上就是“难以理解的”，它是一次震惊，一次创伤突入，破坏了我们日常生活安适自得的常规性，并拒绝被主流意识形态的象征领域所整合。因而，初次遭遇之后，将由阐释登上舞台为我们整合这种震惊--阐释告诉我们，创伤标记着并向我们指出“常规”日常生活那令人震惊的堕落性。在这一意义上，阐释是艺术品接受过程中的结论性时刻：艾略特（T.S.Eliot）就非常机敏，就如人们对学术文章所期待的那样，他在《荒原》（Waste Land）中附上了文献参考注释。

然而在后现代主义那里恰恰相反。它的最佳（Par excellence）客体是广受大众欢迎的产品（如《银翼杀手》［Blade Runner］、《终结者》［Teminator］或《蓝丝绒》［Blue Velvet］这样的电影），阐释者的工作即是从中搜寻出拉康、德里达或福柯那些理论密技的例证。现代主义阐释的乐趣在于最终识别出并“净化”对象那令人不安的神秘（“啊哈，现在我找到这表面上一团糟的关键所在了!”），而后现代主义阐释的目标则在于使最初平淡无奇的事物陌生化--“你以为你看到的不过是一出连老太太都喜闻乐见的简单情节剧?可是如果不考虑到……（征兆［symptom］和征兆合成人［sinthom］之间的区别、三环扭结［Borromean knot］的结构、女人作为诸多父名之一这一事实，等等、等等），那就完全没有抓住关键!”

如果说有哪一位作者集中了这种使最平淡无奇的内容“陌生化”的阐释乐趣，那就是阿尔弗雷德•希区柯克。我们在近几十年间目睹了希区柯克成为一种理论现象--无穷无尽的书籍、论文、大学课程和研讨会，这是一个绝佳的“后现代”现象。这有赖于他的电影那非凡的移情能量。对真正的希区柯克狂（aficionados）来说，在他的电影中任何事物都有意义，表面上最简单的情节也隐藏着哲理的幽微（无需否认，本书也极大程度地分享了这种疯狂）。然而，基于这一切，希区柯克就是一个“后现代主义者”雏形（avant la lettre）吗?如果参照弗雷德里克•詹姆逊（Fredric Jameson）基于对电影史的特定视角而阐述的现实主义-现代主义-后现代主义的三元组（“现实主义”代表着经典好莱坞，即在1930-1940年代确立的叙事编码；“现代主义”指的是1950-1960年代伟大的作者导演［auteurs］；而“后现代主义”则是我们今天的大杂烩，这种对创伤性原质［Thing］的坚执顽念将每一处叙事关节都还原为一次“净化”原质的失败尝试），希区柯克的位置将在哪里呢?

导言 （2）

从辩证的角度看，希区柯克之尤其有趣，恰因他徘徊在这一三元分类的边界--任何分类的努力都迟早将我们带至一个悖论性结论，希区柯克在某种方式上同时是所有三者。他是“现实主义的”（在老左派批评家和电影史家眼中，他的名字就代表着好莱坞意识形态叙事的封闭性。直到最近的雷蒙•贝鲁尔［Raymond Bellour］看来，希区柯克的电影是俄狄浦斯之旅的变异，是经典好莱坞叙事的一个“既古怪又典范的版本”），他是“现代主义的”（也就是说，既是一个先驱者，也是伟大作者导演中的一员，处在好莱坞边缘或置身其外，颠覆其叙事编码--威尔斯［Welles］、雷诺阿［Renoir］、伯格曼［Bergman］……），他也是“后现代主义的”（不谈其他的理由，只需看看前面已经提到过的，他的电影作品对阐释者的移情能量）。

那么，到底什么是“真实的”希区柯克呢?有一条轻易的脱身之道，断言希区柯克“就是一个现实主义者”，他牢牢地植根于好莱坞机制，只是后来被人挪用了，先是被《电影手册》（Cahiers du Cinéma）周围的一帮现代主义者，然后是被后现代主义者。然而这样的解决之道有赖于在“事物自身”和附加阐释之间的区分，这是一个认识论上非常可疑的区分，因为阐释从来就不是简单地“外在”于其对象的。因而，更具生产性的是将这一僵局移置到希区柯克作品自身之中，将现实主义-现代主义-后现代主义三元组用作分类原则，为了将希区柯克的作品引入秩序，将之区分为五个阶段：

《三十九级台阶》（The Thirty-Nine Steps）之前的影片：“认识论断裂”发生之前的希区柯克，伊莉莎白•魏斯（Elizabeth Weis）恰当地称之为“希区柯克经典风格得以巩固”之前的希区柯克，或者用黑格尔的话说，是成为自身概念之前的希区柯克。当然，在断裂之前的影片中我们也可以玩“完整的希区柯克已经在此”的游戏，比如威廉•罗斯曼（William Rothman）就在《房客》（The

Lodger）中发现了直到《惊魂记》（Psycho）才得以完成的完整希区柯克的各种因素。但游戏的前提是不能忽视这一过程的反溯（retroactive）特征：我们这样说的立足点是已然完成了的“希区柯克世界”这一概念。

1930年代后半叶的英国电影--从《三十九级台阶》到《贵妇失踪案》（The Lady Vanishes）：“现实主义”的希区柯克（显然正因为此，像乔治•萨杜尔［Georges Sadoul］这样通常对希区柯克批判有加的古板马克思主义者，也觉得这些影片令人喜爱），形式上局限在经典叙事规范之内，主题上集中在情侣初次旅行的俄狄浦斯故事。这些影片的生动情节连一分钟也欺骗不了我们--它们的首要功能就是使情侣经受考验，并使他们最终得以团圆。这些影片的故事，都是一对情侣因为意外而捆在一起（有时候是直接如此：且看《三十九级台阶》中手铐的作用），经过一系列的考验而成熟起来。这是资产阶级婚姻意识形态基本主题的各种变体，莫扎特的《魔笛》（Magic Flute）是其最早的、或许也是最庄严的表现。被偶然所连接并历经磨炼而团圆的情侣，在《三十九级台阶》中是汉纳和帕梅拉，在《间谍末日》（The Secret Agent）中是阿什顿和埃尔莎，在《年少无知》（Young and Innocent）中是罗伯特和艾莉卡，在《贵妇失踪案》中则是吉尔伯特和艾丽丝。只有《破坏》（Sabotage）是一个显然的例外，然而这部影片中希尔维亚、她的罪犯丈夫韦罗克以及侦探托德之间的三角关系，预兆着希区柯克下一阶段关键特征。

导言 （3）

“塞尔兹尼克（Selznick）时期”--从《蝴蝶梦》（Rebecca）到《魔羯星下》（Under Capricorn）：“现代主义”的希区柯克，形式上的标志是长时间的、扭曲变形的跟拍镜头的大量使用，主题集中于女性主人公的视角，这个女主角因一个暧昧不清的（邪恶、无能、猥亵、颓废等等）父亲形象而深受创伤。也就是说在规则上，叙事视角是一个夹在两个男人之间的女人的视角：年老的恶人（她的父亲或年迈的丈夫，他们是一类典型的希区柯克式人物，一个知道自身的邪恶并追求着自己的毁灭的恶人），以及多少有点平淡乏味的“好小伙儿”式年轻人，而她最终选择了后者。除《破坏》中的希尔维亚、韦罗克和托德之外，这类三角关系的主要例子，有《海外特派员》（Foreign Correspondent）中的卡洛尔•费什，夹在对前纳粹分子父亲的忠和对年轻美国记者的爱之间；《疑影》（Shadow of a Doubt）中的夏丽，夹在与她同名的谋杀犯舅舅和侦探杰克之间；当然还有《美人计》（Notorious）中的艾丽西亚，夹在年长的丈夫塞巴斯蒂安和德弗林之间。这一时期暧昧的顶峰是《夺魂索》（Rope）：这部影片没有女主人公，但我们见到了同性恋伙伴中的“被动”一方（法利•格兰格［Farley Granger］饰），他夹在自己富有魅力的邪恶同伴，以及他们的老师、由詹姆斯•史都华饰演的教授之间，后者猝然意识到，他们的犯罪正是他自己教育的成功。

1950年代与1960年代早期的伟大电影--从《火车上的陌生人》（Stangers on a Train）到《鸟》（Birds）：“后现代主义”的希区柯克，形式上强调寓言性维度（电影叙事内容就包含了自身的阐述和消费过程索引：譬如从《后窗》［Rear Window］到《惊魂记》的“窥淫癖”，等等），主题上则集中体现为男性主人公的视角，他那母性超我阻碍他进入一种“正常的”性关系（《火车上的陌生人》中的布鲁诺，《后窗》中的杰夫，《西北偏北》［North by Northwest］中的罗杰

•桑希尔，《惊魂记》中的诺曼，《鸟》中的米契，直到《狂凶记》［Frenzy］中的“领带杀手”）。

《艳贼》（Marnie）及其后的电影：尽管仍时有孤立的精彩片断灵光乍现（《艳贼》中街道尽头的巨大废弃船体，《冲破铁幕》［Torn Curtain］中格罗米柯的谋杀，《狂凶记》中的退行运动镜头，《大巧局》［Family Plot］中对平行叙事的应用，等等），这些都是“后”电影，是分崩离析的电影。正是这种分崩离析使希区柯克的世界解体为自己的各个成分，使它们在理论上不乏趣味，使我们能够孤立各个成分，并清晰地加以把握。

在对希区柯克电影的“社会调停”进行分析时，关键的一点是，在其电影的三个核心阶段的每一个阶段，占统治地位的主体性类型都和资本主义的三个发展阶段（自由资本主义，帝国主义式国家资本主义，“后工业”晚期资本主义）的主体性形式相一致。情侣们初踏旅程，各种障碍激发了他们重归于好的欲望，“自主”主体历经考验而强大的古典意识形态是其基础；第二阶段那听天由命的父亲形象呼应着这种“自主”主体的衰落，获胜的对立面则是平淡乏味的“他律”主人公；最后，在1950年代和1960年代早期的典型希区柯克式主人公身上，我们很容易认出“病态自恋”的特征，即所谓“消费社会”的典型主体性形式。对希区柯克世界的“社会调停”问题，这本身就是一个充分的回答：他发展的内在逻辑直接就是社会性的。通过三种不同形态的欲望，希区柯克的电影以一种清晰的--也可以说是纯化的--形式展现了这三种主体性类型。也可以参照三个阶段中每一个阶段占统治地位主体形式的对立面即客体来描绘这些类型。一说到“希区柯克式客体”，首先的--也可以说是自动的--联想当然就是麦格芬（McGuffin），但麦格芬只是希区柯克电影里三种客体类型之一而已。

导言 （4）

首先是麦格芬，它自身“无关紧要”，只是一个空洞空间、一个纯粹托辞，其惟一任务是发动故事:《三十九级台阶》中的战斗机发动机图纸，《海外特派员》中海军条约的秘密条款，《贵妇失踪案》中的密码乐曲，《美人计》中装铀的酒瓶，等等。它是纯粹的表面：它自身完全是无关紧要的，就结构必然性而言则是缺席的。它的意义纯粹是反身自指的；它只是对其他人、对故事中的主角有着意义，并且生命攸关。

然而在一系列希区柯克的电影中，我们发现了另一种客体，绝对不是无关紧要的，不是纯粹的缺席：在此重要的恰恰是其在场，它是实在碎片的物质性在场--是一种剩余，是不能被缩减为与象征结构相适应的形式化关系网络的残留物。我们可以把这种客体定义为在主体之间流转的交换客体，它在象征性关系中起着担保和抵押的作用。这就是钥匙在《美人计》和《电话谋杀案》（Dial M for Murder）中，结婚戒指在《疑影》和《后窗》中，打火机在《火车上的陌生人》中的角色，甚至是《擒凶记》（The Man Who Knew Too Much）中那个在两对夫妇之间流转的孩子的角色。它是独一无二的，没有镜像--它没有二重身，逃脱了二重镜像关系。也正因为此，它扮演关键角色。这些电影的基础就是一整系列的二重关系，每一个元素都有自己的镜像对应体（《火车上的陌生人》；在《疑影》中核心人物的名字就是双重的：夏理舅舅和夏丽外甥女）：它是惟一没有对应体的，因此它必须在对立元素之间流转，仿佛在寻找从一开始就失去了的合适位置。

这一角色的悖论在于，尽管它是实在界的剩余，是“排泄物”（精神分析会称之为“肛门客体”），却作为象征结构恢复的积极条件而起作用：主体间象征交换结构的展开，只能体现在这一作为担保的纯粹物质元素之上。譬如在《火车上的陌生人》中，只有当客体（打火机）在二人之间流转时，布鲁诺和居伊之间的谋杀合同才能够生效。

整个一系列的希区柯克电影都是这种基本情况：在开始的时候，我们有的是事物之间的非结构的、前象征的想像性自我和谐状态，一种中性的平衡，主体间关系在严格意义上尚未被结构化--通过在他们之间流转的匮乏而结构化。悖论在于，这一象征性契约和关系的结构化网络，只有当体现在一个完全偶然的物质元素之上时，才能够建立起来。它是突然闯入的实在界碎屑，扰乱了主体间自我和谐的中性关系。换言之，经由实在界的撞击，想像性平衡转变为一种象征性的结构化网络。

最后还有第三种客体：譬如《鸟》中的鸟（还可以加上《艳贼》中玛尔尼母亲所住街道尽头那巨大的废弃船体，更不用说一系列影片中的巨大雕像了，从《勒索》［Blackmail］中的埃及雕像、《海角惊魂》［Saboteur］中的自由女神像，一直到《西北偏北》中拉什莫尔山的总统头像）。这种客体是巨大的、压迫性的物质在场，不是麦格芬那样无关紧要的空洞，也不在主体之间流转。它不是交换客体，它仅仅是一种不可能的快感（jouissance）的沉默化身。

导言 （5）

我们该如何解释这三种客体之间的一贯性逻辑--或它们结构上的互相依赖呢?在名为“更多（Encore）”的研讨班上，拉康给出了如下图式：

我们一定不要认为箭头方向指示着决定关系（“想像界决定象征界”，等等），而应在“想像界的象征化”这一意义上加以理解。因此：

麦格芬显然就是小对形（objet petit a），是象征秩序中心处的裂缝--是匮乏，是发动了阐释的象征性运动的实在界空洞，是需要被解释、被破译的秘密的纯粹表面；

流转的交换客体是S（A/），是不能被缩减为想像界镜像游戏的象征客体，从而它划定了象征秩序绕之得以构建的不可能性之处--它是启动象征结构的结晶过程的微小因素；

最后，鸟是Phi（即Φ），是实在界在冷漠麻木的想像性客体化--这一形象为不可能的快感赋予了躯体。

很容易看出来，这三种类型的客体如何依据着希区柯克作品的三个核心阶段而得以配置：

第一个阶段显然要归诸小对形即麦格芬的旗下：诱惑主人公进入俄狄浦斯之旅的纯粹表面（麦格芬的角色在这一阶段最为显露，这并非偶然：从《三十九级台阶》中的战斗机发动机设计图，到《贵妇失踪案》中的密码乐曲）；

第二个阶段为S（A/）所控制--它是指示父亲的无能的勋章：它是实在的碎片，作为能指意味着“大他者”被删除，父亲难以承担他的名、他的象征性命令，因为他被一种淫秽快感所掌控（《疑影》中的结婚戒指，《美人计》中的钥匙，等等）；

在第三个阶段，不同形式的大Phi占据了统治地位：巨大的雕像、鸟以及其他的“污点”，它们是母性超我的快感的物化，它们污染画面，使之不再透明。

每种形式客体的统治地位决定着欲望的类型--它在变形，从对难以捉摸的诱惑那毫无问题的追逐，到对原质的暧昧不清的迷恋。甚至还可以说，这三个阶段逐步挑明了性关系的不可能性：通过男女关系的两个不同层面--爱情关系和合作伙伴关系--之间增长的不和谐，这种不可能性在希区柯克世界中显现出来：

1930年代的电影有赖于这两个层面之间的一种未明确建立的和谐：男女主人公被外界的必需抛入合作关系，而调查中的合作自身就导致了“内在的”连接即爱情（《三十九级台阶》、《间谍末日》、《年少无知》、《贵妇失踪案》）。因此，尽管伴侣关系是生产出来了，这一生产的标准意识形态框架却遭到破坏：伴侣关系的产生可以说是“来自外部”，爱情不是内心深处的激情感受，而是外在偶然相遇的结果--伴侣首先是被抛在了一起，有时候甚至实实在在是被连在一起（如《三十九级台阶》）。

导言 （6）

我们可以称此为希区柯克的帕斯卡式一面：按照相爱中那样来行事，爱情自己就会浮现。

第二个阶段（即塞尔兹尼克阶段）的影片引入了一种不可消除的不协调和拒绝的调子：在结尾处，伙伴关系的确成功了，伴侣也快乐地结合了，然而付出的代价是一个第三人、一个真正富有魅力的人的牺牲。这一牺牲赋予大团圆结局一种潜在的悲苦滋味：它至少在暗示，这一大团圆是对资产阶级平庸日常生活的顺从接受（常规说来，这第三人是一个暧昧不清的父亲形象--《海外特派员》中的赫伯特•马歇尔，《疑影》中的约瑟夫•科顿，《美人计》中的克劳德•雷恩；但它也可能是一个致命的他者女人--《蝴蝶梦》中的丽贝卡，或简单的就是主人公自身的想像性倒转即谋杀者形象--在《深闺疑云》［Suspicion］中，加里•格兰特最终成了一个幼稚不堪的普通骗子而已）。

在第三个阶段的影片中，每一种合作关系不是注定要失败，就是完全缺乏利比多满足--也就是说，伙伴关系和爱情关系在互相排除（从《欲海惊魂》［Stage Fright］中的简•怀曼和里查德•托德，《迷魂记》中的詹姆斯•史都华和芭芭拉•德尔•吉德斯，直到《惊魂记》中的萨姆和丽拉）。这一发展的总体逻辑是，我们越是从外部进展到内部，爱情关系越是失去它在外部象征织体中的支持，它就越是注定要失败，甚至或表现出致命的一面。

本书收录的文章时不时会显得像是一个希区柯克版的--用福尔摩斯学（Holmesiana）的话说--“高等批判（Higher Criticism）”：我们严肃地进行着游戏，其根本规则是认可希区柯克是一个“严肃艺术家”（这个规则对许多人的不可信程度，不亚于断言歇洛克•福尔摩斯真有其人）。然而我们已经说过，对那些所谓希区柯克狂“神圣

化”自己的阐释对象--将希区柯克抬高为上帝一般的造物主，控制着自己作品甚至最微小的细节--的谴责，可以这样来回答：这种态度不过是移情关系的标志，希区柯克的功能是“假定知道的主体（sujet suppose savoir）”--还需要补充吗，此中确有真理，在理论上也比强调希区柯克的失误和自相矛盾之处的态度远为更富生产性?简言之，拉康式的箴言“知者迷失（les non-dupes errent）”在此永远是有效的：追踪移情虚构直到尽头，是欲在理论中生产出一些真实的不二法门。

希区柯克式悬疑（1）

希区柯克式悬疑

帕斯卡尔•博尼采

问到电影中悬疑的发明人，很多人都会选择格里菲斯（D.W.Griffith）。悬疑是剪辑的产物，但剪辑只是它的众多直接原因之一。譬如追逐场面的剪辑，就既是野心勃勃的大型史诗片（frescoes）（例如《党同伐异》［Intolerance］或《一个国家的诞生》［The Birth of a Nation］）的一个特征，也同样出现在喜剧片和情节剧（比如《被遗弃的莎丽》［Sally of the Sawdust］）中。追逐场面剪辑是一种平行剪辑，追逐者和被追逐对象的形象交替出现，伴以镜头规格的变化以增强情感冲击力，或者如《党同伐异》中那样，伴以剧情的平行发展，通过对比而互相强化。从而，格里菲斯摧毁了麦克•塞纳特（Mack Sennett）早期短片中原始的赛跑与追逐场面，一改机械的插科打诨式动作，代之以主角面孔特写镜头的相互作用为基础的情感编排。

如果把一个匕首逼向咽喉的形象，和一辆汽车扬尘狂奔的形象并置，观众就会担心后者能否准时到达以制止犯罪的发生。这就是情节的平行剪辑中通常出现的情况，无论二者之间是逻辑上确有关联，还是仅仅出于剧本道德教化的要求。在很大程度上，恐怖和焦虑电影仍然依赖于这样的剪辑原则。

我们怎样来区分希区柯克式悬疑、或“希区柯克手法”与前述的机械性悬疑呢?二者各自的典型特征又是什么呢?

希区柯克在电影中做的很大一部分工作事实上都可以归结为追逐场面的剪辑，但不同在于，他那由一个象征性客体（众所周知，希区柯克称其为“麦格芬”）所发动的追逐，又负担了众多的事变、离题、场景、细节和人物，以至于最终和整个影片完全混为一体。希区柯克似乎“掏空”了他继承自格里菲斯的电影追逐场面，恰如马拉美

（Mallarmé）声称自己“掏空”了波德莱尔（Baudelair的诗。然而，这种焦虑或悬疑所释放出并复活、发动的客体是什么呢?我要冒险作答说，这种客体在特写镜头被发现的同一时刻浮现，它凝聚着特写镜头典型的恶意，这就是凝视。

我们应该回到源头，回到格里菲斯的电影，凝视正是其特点之一。在格里菲斯的影片中，凝视毫无疑问来自于电影从摄影术之中降生的时刻，尽管它并非摄影术所原有的。在最初的十五到二十年间，电影摄制者任自己被事物、运动、生命，被世界上各种生机勃勃的奇观所吸引。在如今的我们看来，最早的电影--无论是卢米埃尔兄弟（Lumière brothers）、梅里爱（Méliès）和齐卡（Zecca）等人的，还是塞纳特、卓别林（Charlie Chaplin）和“胖子”阿巴寇（Fatty Arbuckle）的，都可谓是电影术的伊甸园之果，在那里，焦虑和对凝视的剪辑都尚未被人知。这也就是为什么我们称这类作品充满清新与天真气息。一个人只是简单地把摄影机放在三脚架上，放在任何打算拍摄的事物面前，跟随着滑稽运动和狂野姿势。无论有意与否，早期动作片的特征是滑稽，它的基本内容是连续不断的身体姿态，演员们上蹿下跳、手舞足蹈、白眼翻飞。

希区柯克式悬疑（2）

按埃德加•莫兰（Edgar Morin）的说法（《明星》［Les Stars］），大约是在1915-1920年，演员们不再做出夸张的姿态，多少开始安静下来。转折点就是格里菲斯，他的影片宣告了特写和剪辑时代的来临。但日本评论家佐藤忠男（Tadao Sato）争辩说，这一逆转很大程度上要归功于早川雪洲（Sessue Hayakawa）在西席•地密尔（Cecil B.DeMile）影片《欺骗》（The Cheat）中的巨大成功。这个日本演员的安静和冷漠尽管是他所饰演的角色（黄种人那令人不安的“高深莫测”）的陈腐种族主义本质所致，却达到了令观众十分动容的表现强度。佐藤指出，这一效果依赖于凝视，由于所谓“忍术”（“haragei”，字面意义为“忍耐的艺术”）的技巧而得到更加强有力的传达。日本演员的表演技巧是抑制，与当时西方演员的戏剧化夸张表现恰成对比，也与当时流行的夸大身体姿态相对立。

另外需要指出的是，正是在大约同一时期，误差不过两三年（1918-1919年），库里肖夫（Kouleshov）进行了他的著名试验即莫斯祖金试验（Moszhukin experiment），它常被混同于所谓的“库里肖夫效应”。它的效果依赖于演员面孔的凝固，依赖于特写镜头中的“中性表情”。这在一定程度上是一个第三阶段，将动作缩减到零点，从而其力量完全要靠剪辑和导演（auteur）来实现。以是言之，夸张的姿态、身体凝缩（haragei）和表情中性代表着“从细节着手”通过面孔对演员身体逐渐增强的驯化的三个阶段，这有利于表演和剪辑，对悬疑法则的建立也是至关重要。希区柯克就经常回忆说，他希望使面孔保持中性。

这事实上是电影中的一场革命。剪辑的胜利、特写、静态镜头、凝视以及相应的对身体姿态的抑制，导致了大量电影元素的消失，电影再也不能恢复到最初的丰富。我想说的是滑稽表演那种如排泄般的狂欢气质。电影曾经是天真的、快乐的和淫秽的，如今变成了强迫

的、恋物的和僵化的。淫秽并没有消失，而是内在化和道德化了，并进入了凝视之中--也就是进入了欲望的规划。角色们不再遭到奶油蛋糕的袭击；复仇不再是往敌人身上扔泥巴或毁掉一切。一旦身体屈从于凝固，注意力集中到面孔或凝视上，法则、欲望和倒错就进入了电影。早川雪洲是“恶棍”的原型。希区柯克总是喜欢说，恶棍越成功电影就越好。我们应该记住，莫斯祖金试验正是依赖于对欲望的阐释。

毫无疑问，希区柯克是从这一意义深远的革命中引申出最符合逻辑的结论的电影人，如果没有他，有声电影的出现就会被看作是相对不那么重要的事件（因为它不过是一个已经存在的过程的延续而已）。这的确是场革命，像所有的革命一样，它奠基于死亡和对死亡的上演（这场革命的象征同样是被斩掉的头颅即特写镜头）。在杂耍那形态丰富的世界中，死亡和罪行都不存在，每个人都竭尽所能地打人或挨打，奶油蛋糕满天翻飞，楼房在众人的爆笑中倒塌。

希区柯克式悬疑（3）

在一个纯粹动作的世界中，譬如卡通片（它本身就是滑稽剧的替代品），主角们在原则上都拥有金刚不坏之身--除了在泰克斯•艾弗里（Tex Avery）这样少有的挑衅性人物笔下。暴力无处不在而且不合逻辑，但罪并不存在。只有通过凝视的逼近，谋杀、罪行和死亡之重才获得了意义。希区柯克在他的电影中所做的全部事情，就是依靠表演，最大限度地发挥由罪行所暴露出来的凝视的功能。“有凝视才会有罪行”的格言也意味着，罪行使凝视的作用袒露出来，并揭露了它本质性的淫秽，就如《后窗》所证实的。

要引发希区柯克式悬疑并不需要太多东西，至少就叙事方面而言是如此。通过一些技巧或其他手段预示一场灾难性事变将影响影片中角色的生活，并假定他们自己毫不知情就足够了（用巴什拉［Bachelardian］笔下的术语，可以称之为“卡桑德拉情结”）。从这一观点看，甚至卢米埃尔兄弟的一部影片也可以“希区柯克化”。

我要进一步论证说，正是因为每一部电影在作用上都先验地与卢米埃尔兄弟的影片类似，希区柯克式悬疑才是可能的，而且希区柯克式的故事正是对这类电影的挑衅性反应。让我们举例证之。

我在前面提到了一种电影术的伊甸园，典型地表现在最早的电影、最早的姿态和最早的游戏中。卢米埃尔兄弟的一些早期电影就是这样，如一个士兵向一个在公园中推着婴儿车的保姆邀宠，这与其说是虚构故事不如说是一幅速写。在这一层次上，电影的确与生活有关--这种类型的电影的确就是生活。卢米埃尔兄弟的电影不可能看到死亡。

也许有人会说，对公园中的这一场景的记录是纯真的，景观也是纯真的，主角们也是如此。最后，观众们也在分享这种纯真。然而，电影一开始也许是在纯真地记录生活的全部纯真，但正是由于做记录这一事实，它就已经加上了一些东西，并因此而获罪。为什么要拍士

兵和保姆，为什么恰恰选择这一场景，为什么选择这个剪切点、这个景框或这种凝视?一旦这些问题出现，一切就都改变了，原初的纯真变得可疑，事实上是已经消失了。士兵和保姆已经在玩着一种暧昧而有罪的游戏，观众的兴趣也已经改变了含义。污点离得并不远，即便这污点仍然是坦白而纯真的，也只需再进一小步就足以使其不洁。虚构就是这样被引入的，正像戈达尔就希区柯克所观察到的--正是凝视创造了虚构。

希区柯克式悬疑（4）

要把卢米埃尔兄弟的速写转变为希区柯克式的虚构，都需要些什么?只需插入一桩罪行，比如预先说明保姆已经决定要溺毙婴儿。那么即便一切拍摄如前，情节的意义也被倒转了。当观众看到婴儿在童车中牙牙学语，看到士兵像小丑一样卖力地诱惑保姆，而保姆一边傻笑一边扭屁股，一种潜在的恐怖感破坏着这一场景的表面意义--符号学家会称之为“直接（denotated）”意义--并扭曲了所有的信号。观众因此不再能够天真地持守形象的表面真实，他们知道表面之下正酝酿着什么，从而经历了纯真的丧失。那个逗得士兵哈哈大笑的婴儿正面临着死亡的威胁，观众因士兵的愚蠢、因他“无力去帮助一个身陷危险的人”而大受震惊。

“真实印象”转移到了第二个层面即含蓄意指（connotation）的层面。因为摄影机不再对我们说：“瞧这个婴儿多可爱啊”，而是说：“瞧这个婴儿多可爱啊，可是它只能再活一小会儿了，除非士兵知道接下来要发生什么”。用完全一样的形象，摄影机能够说出另外这些事情来。“纯真”意义并没有完全丧失，因为婴儿依旧可爱，士兵依旧软弱，保姆也依旧标致；然而，这一意义被第二层意指扰乱、加倍和“掏空”了，这层残酷的意义转而为每一姿态塑上一幅嘲讽面孔，投上滑稽又可怕的韵味，它揭露了简单姿态背后隐藏的空无面孔。悬疑是对电影摄影术时间的歪曲，它使观众转向图像的某一点，认出死神的骷髅，而银幕上的角色对此一无所知。

这就是罪行在希区柯克影片中的功能。罪行使事物的自然秩序和电影的自然秩序同时离轨，它引入一个污点，使凝视得以着落并以此展开一段虚构。恶本身就是一个污点。

因此，只有预先设定自然秩序，希区柯克的影片才能够运转。一切事情正常进展，符合常规，甚至单调冗长、不假思索，直到有人注

意到，整体中有一个元素的状态无法解释，它是一个污点。从这一时刻开始，整个事件和情节得以展开。

希区柯克式故事的最典型效果总是围绕这样的污点而组织。任何事物都可以成为引诱凝视的污点--《欲海惊魂》中裙子上的血迹；《深闺疑云》中的一杯牛奶，里面放的一盏小灯“强化”了它；《后窗》中窗户的黑框，以及黑框里面凶手香烟的一星火点；另外还有《西北偏北》中的飞机，它初次出现时也不过是天空中的一粒斑点。

举例来说明虚构是如何运作的。想像一个人--譬如加里•格兰特吧，他被安排去到旷野之中的一个公共汽车站会见一个不认识的人（“卡普兰”）。周围一个人也没有，什么事情都没有发生。过了片刻，一辆车在这个车站放下一个人。但他不是卡普兰，因为--他这样回答格兰特的问题--我可不叫这个名字。公共汽车来了。就在上车前，这个没有名字的人盯着地平线并有所发现：“真奇怪，那架飞机总在没有庄稼的地方喷农药。”汽车又出发了，带走了那个无名氏，留下格兰特面对着这个遥远的、微小的、几乎难以觉察的异常之物--一架为不存在的庄稼喷洒农药的飞机，而我们已经知道，飞机将要飞近、变大，最终充满整个景框。

希区柯克式悬疑（5）

这一著名场景是反常之物或污点在希区柯克的电影中的功能的典范，因为空旷的原野使其接近于抽象。格兰特在等待某个人，他在搜寻最微小的识别标志，然而这种将使事情回到正确位置的识别并没有发生。一切悬而未决，而最终如我们所知，正是他格兰特本人成了他人试图“抹去”的画面之中的污点。

在《后窗》中，詹姆斯•史都华确定有异常现象正发生在对面的一扇窗户中，直到微小异常的连续积累呈现出罪行的面貌，而罪犯转而又确定了观察者。

我们也知道，《海外特派员》的整个故事是来自一架叶片逆风转动的风车这样一个念头。从而，这个“制造污点的事物”直接地说就是一个反自然事物。成问题客体的显露，其背景永远都是一个自然性的自然--或者说是一个太过自然的自然。如我们所知，希区柯克电影的画框和置景通常由一种常规的风景明信片一般的自然构成。如果故事发生在瑞士，就一定要有群山和巧克力；如果是在荷兰，风车和郁金香花田就是必不可少的。当被问到如果《海外特派员》拍成彩色电影会是什么样的时候，希区柯克这样说：

那我就会采用一个梦想已久的点子，在郁金香花田中上演一场谋杀……摄影机推近一朵郁金香，直到进入花朵。搏斗声在音轨上依然可以听到。我们盯着一片花瓣，它充满了整个银幕，真他妈的……一滴鲜血落在了花瓣上。

同样的点子用在了《怪尸案》中：“比如如果我要在一条欢唱的小溪旁边上演一场谋杀，就会让一滴血落入清澈的水中，扩散开来。”

永远是这同样的分离点--自然，先是滑稽模仿式的、愚蠢的旅行风光纪录片般展示的自然，然后是“使整个系统离轨”的污点，反常或颠倒的元素（譬如逆风而转的风车）颠覆了我们的现实感。这一元素、这一污点经常合乎逻辑地是血污--譬如，使玛尔尼深受折磨以至

幻觉频现的红色斑点。但是血迹仍然是过于“自然”了，自身也必须变得反常。在说到《擒凶记》时，希区柯克描绘了一个他从来没有能够完成的场景，丹尼尔•格林（Daniel Gelin）在临死之前，曾在蓝色染料中走过：“这是身后拖着一条血迹的老点子的一个变体，但在这个场合，身后留下的是蓝色而非红色印迹”。（作为互补色，这一蓝色正匹配詹姆斯•史都华手上留下的胡桃汁污点，当时他的脸正在躲开胡桃树枝：同样在这里，一种“自然”的赝品、“天生的”褐色，被污点所逆转。）

希区柯克式悬疑（6）

这一有关惯例和虚假自然--也可以说是“门面”（fa?ade），随君愿意--的问题，直接触及了希区柯克影片中一个普遍被人误解或轻视的方面：政治。希区柯克是一个伟大的政治电影制作者。他的一部分影片明白无误地就是政治性的。譬如1940年代的反纳粹电影（从《贵妇失踪案》到《美人计》）和1960年代的反共产主义电影。并不仅仅是因为类型惯例的需要，特工才被赋予了一个政治和国家身份。只须看一下像《贵妇失踪案》这样的警察喜剧就会意识到，这一时期的任何其他电影都没有以这样的风格揭露欧洲民主社会在面对新生独裁力量的压力时的嘴脸。关键在于，这种情况下一个对事物虚假的温良外表背后那未起作用的东西感兴趣的电影工作者，将不得不遭遇存在于资产阶级世界那表面上令人安心的面具背后、同样也掩藏在独裁政权更僵化的面具背后的一团混乱。我们应该严肃地对待“一滴血落入欢唱的溪流”这一主题。一个诗人曾说过，“在问题的丛林中，鸟儿也无心歌唱”。然而如果一处鸟儿的丛林在歌唱的儿童中间升起，就有一些问题需要提出，一些声音会响起。想一下《后窗》中老妇人那令人难忘的哭喊吧，她发现自己的小狗被人勒死了：“所有人都在撒谎!为什么我们都不能相互关爱呢?”因此，所谓希区柯克只是一个形式主义者，只着迷于技术和手法的指责，可以到此为止了。

希区柯克的影片中充满了得体而平庸的小资产阶级男女--这就是面具。在《贵妇失踪案》中，和善的老小姐弗洛伊一边喝着茶，一边扯着无意义的闲话，但她却是一个真正的间谍。所有其他人也都掩盖着什么东西，这是一个隐匿的辐射点，将被反常元素那显而易见但又几乎未被觉察的罪行污点所暴露。《后窗》是一幅美国生活方式的残酷画面。

希区柯克式的叙事遵从这样的法则，即一处环境越是天然地显得熟悉而合乎常规，则一旦其中一个组成元素开始“逆风而转”，就越容

易变得离奇或失控。场景和情节仅仅是用来构造一个包含着反常元素的自然风景，然后规划出其结果。与赛跑或追逐场面的加速剪辑不同，悬疑所强调的是情节的逐步玷污，是原初风景的逐步或突然逆转。悬疑的情节和剪辑将观众的注意力引向反常元素。影片的运动总是从风景到污点，从全景镜头到特写镜头，这一运动也永远为即将发生的事件准备了观察者。希区柯克系统地将悬疑与惊奇对立起来。他的骄傲主要不是来自于指导演员--因为他对演员的要求就是保持“中性”，这样他在剪辑场景时就可以满怀欣喜地对这一中性状态进行试验，加入一些通常高难度的、近乎杂技的身体动作。他真正为自己骄傲的，是指导观众。

希区柯克式悬疑（7）

值得指出的是，这种观念是对立于所有通常被接受的情节规则的。譬如我们所相信的让•米特里（Jean Mitry）的话，事实上是“惊奇在持续不断地激起观众的注意”，其原因在于：

镜头……永远不能预先“准备”场面。譬如，如果画面展现了一个咖啡馆的内部，第一个镜头里有一张桌子和两把空空的椅子，不久一对夫妇（合乎期待地）进入景框，走向椅子并坐下来，这个导演显然是愚蠢的。这就好像他在对着观众大喊：“注意看!这就是他们要来的地方。”导演这样使观众产生期待，但同时也使观众知道，是导演在控制场面。

然而这正是希区柯克所要坚持的，悬疑正存在于这种警告中。例如在《破坏》中有这样一个场景，一个孩子带着包裹上了公共汽车，丝毫没有怀疑里面会藏着一颗炸弹。希区柯克解释说：

如果我持续不断地从同一个角度显示炸弹，观众就会逐渐习惯这个包裹，会想到“还好，这不过只是个包裹而已”，但我想要说的是：“不，不，这恰恰就是关键所在!注意看!你正在犯傻呢!”

有意思的是，米特里随后立即就开始描述《疑影》中的一段情节，似乎是要修正前引的判断。

反常元素、异常之物和污点预示并合理化即将上演的奇迹，这不仅在犯罪或政治领域中起作用，同样也发生在色情领域中。希区柯克式悬疑的本质是色情的，希区柯克式剪辑也是一种色情的剪辑。众所周知，希区柯克制作的是关于情侣的影片，更准确地说，在情侣之间他感兴趣的是情侣的形成，或如他所说的“进展之中”的爱情。一个人该如何展现“进展之中”的爱情?通过什么途径才能展现情侣的形成?批评家们已经强调过，尽管有审查制度，希区柯克也经常通过采用诸如隐喻（《西北偏北》结尾处那著名的镜头）、倒转（《迷魂记》中史都华为金•诺瓦克“穿衣”）、碎片（《惊魂记》中的浴室谋杀）

等方法在银幕上表现性场面。然而他并没有通过表现情侣的形成来表现性。性确确实实是悬疑的对象--在希区柯克最好的影片中，我们永远想要知道，是什么时候，在哪一个确切的时间点（当然，是在影片结尾，因为这就是所谓的“大团圆结局”），男女主角能够最终“团聚”。但是情侣的形成也是悬疑的主要形式之一。

当男女主角在希区柯克的影片中被结合在一起时，环境中总是存在着某种根本上令人焦虑的事物，他们总是因一个外部客体、一个反常元素而被迫在一起。容易想到的例子是《三十九级台阶》中将男女主角连在一起的手铐，但同样的结构在希区柯克的大多数影片中反复出现。如弗朗索瓦•勒尼奥（Fran?ois Regnault）所观察到的，其中存在着一种致命的滥交（fatal promiscuity）--“或者在两个男人之间（《火车上的陌生人》，也许还有《伸冤记》和《狂凶记》）；或者在男人和女人之间，《三十九级台阶》中被手铐连在一起，《美人计》中是侦探的使命和一个吻，《深闺疑云》和《艳贼》中是婚姻，《年少无知》和《海角惊魂》中是一次相遇，等等”。

希区柯克式悬疑（8）

在这种情况下，只有当某种事物要分开他们或带来麻烦时，一对情侣才会被抛到一起。《美人计》中的吻戏就是如此，情侣因一个电话才转身走到一起，这一场面的笨拙不雅也从角色身上完全转移到了演员身上。在《后窗》中也是如此，可以把史都华的照相机看作一个同时既使这对情侣（记者与模特）结合又使他们分开的客体。但是通过对面公寓中的罪行，它终于使爱情开始“运行”，使它“发展”。同样在《勒索》中，一个男子走进香烟店买雪茄。那对情侣即天真的女凶手和她的警察同谋也正在店中，他们像观众一样知道将要发生什么，他们因恐惧而呆住了。然而正是在恐惧中，我们看到他们相互抱得越来越紧，如此令人难以置信以致使这一场面变得有点滑稽。

关于希区柯克体系中自然之物、罪行和反常客体的功能，在这里我们有了一个绝妙的图解。还有什么事情会比在烟店中买一支雪茄更自然、更正常的呢?现在，悬疑来自于这样一个事实，这个男子正要从容不迫地付钱买雪茄，而这对情侣和观众都知道，他是女孩为挽救名誉而杀人的目击者。他从容不迫，因为品味雪茄自然就是从容不迫的。他扯下雪茄的封环，在手指间转动，炫耀般地衔上，并最终凑到柜台上的点火管上。而与此同时，警察和他的未婚妻紧紧地粘在一起，仿佛想要融为一体似的。随后如我们料到的，吸烟者意识到自己没有带钱，就快活地向年轻警察讨钱，后者自然是谨遵照办。勒索开始了，故事也随之展开。整个段落围绕雪茄而汇聚起来，雪茄成为一个恐怖客体，一个反常的、几乎是淫秽的客体。雪茄在此代表着凝视的着落点，一个符咒（fascinum），而勒索者像希区柯克一样，用花招引导着观众。与此同时，他也使情侣在一种不安与焦虑的感觉中很不舒适地粘合在一起。在《后窗》中，这种专横的效果以一种全然程式化的方式再次出现。史都华和格蕾斯•凯利震惊地发现，凶手的香烟火点在对面的窗户中闪现，宛如夜间马路上标志转弯处的信

号灯，立即就暴露了罪行已经完成这一事实。其无可辩驳性，正如在普鲁斯特的叙述者眼中，“草莓”暴露了夏吕斯的同性恋秘密。

因而，情侣之间总有一个第三方，有一个凝视将他们焊在一起。一对情侣就暗示着第三方的在场，他们只能存在于一种“暂时的三重结合”（ménage à trois）中，希区柯克这样评点《美人计》中的吻戏，尽管这个场景初看起来并没有第三者的出现。在《美人计》中，这一功能由摄影机、随后由观众来充当：

我觉得至关重要的是，不要分开他们两个，不要打断他们的拥抱；我还觉得，摄影机代表着观众，应该被允许像一个第三者一样加入他们那太长的拥抱。我给了观众极大的特权，他们能够同时拥抱加利•格兰特和英格丽•褒曼。这是一种暂时的三重结合。

希区柯克式悬疑（9）

为了解释他为什么“觉得”在表现爱情时，让情侣确实被绑在一起、在肉体上相互融合是必不可少的，甚至甘冒使演员失去平衡的风险，希区柯克讲了段古怪的小故事：

我坐在从布伦到巴黎的火车上，我们的旅行非常轻松愉快……透过窗户我看到一座巨大的工厂，一幢红砖建筑，墙壁前面站着一对年轻的情侣；男孩女孩手挽手，男孩正在对着墙壁撒尿；女孩的手一刻也不离开男孩。她看着他撒尿，当火车过来时看一眼火车，然后又看着男孩。我发现，这确实就是真正“进展之中”的爱情，是真正“起作用”的爱情。

在这里我们发现了希区柯克式色情的所有元素的结合--风景的惯例，“门面”，自然的情侣，以喷向墙壁的尿液的形式出现的污点，使情侣融合入一种“暂时的三重结合”的凝视；以及最后，严格意义上的悬疑的实质，运动和静止的亲密混合，一种希区柯克的剪辑中所特有的粘滞而缓慢的运动。我们知道，在《西北偏北》中希区柯克重拍了《美人计》中著名的吻戏，但这一次他把火车结合进了情节之中（接吻场面发生在艾娃-玛丽•森特的车厢隔间里）。

如果要冒险从传记角度阐释这一重复出现的性欲主题，即一对因失去平衡而相互紧紧靠在一起，因凝视而融为一体的情侣，我要说，希区柯克向特吕弗所讲述的回忆具有“银幕回忆录”的全部特点，背后则潜藏着生命中某种更为深刻的背景。感谢奥黛特•费里（Odette Ferry）--希区柯克的一个私人朋友，让我们如今得以了解到这一至关重要的背景。当他向阿尔玛•里维利（Alma Reville）这个希区柯克式女主角的精髓所在求婚时，费里观察到了这样的奇怪场面：

当时他们两个正在一艘风暴中心的船上，他鼓足勇气敲她的舱门，向她求婚……“狂风怒吼”，他告诉我说，“……船颠簸得非常厉

害，门的铰链吱嘎作响（多像我的同事制作的恐怖片啊!），我不得不靠在门上以便不失去平衡。我想这可是一个坏兆头，当阿尔玛向我微笑时我几乎就要撤退了。但我随即意识到，他接受我了。”

这种不舒适、不稳定的感觉，情侣因失去平衡而倒在一起不能移动，爱人们仿佛悬在深渊之上一般向对方伸出手去（《年少无知》中废弃的矿山，《西北偏北》中的拉什莫尔山和火车卧铺，或是《海角惊魂》中的自由女神像--这是一个令人不快的男性版本），在濒临绝境（in extremis）之时来临的快乐结局，两只手在最后一刻终于紧紧地钩在了一起，以及最终，这种粘滞的时间流程，这种缓慢的运动，所有因素事实上都已经出现在这一“求婚”情节中。

希区柯克式悬疑（10）

现在我们站在一个更好的位置上，来理解为什么希区柯克会频繁地坚持放慢的时间在悬疑中的吊诡用途。譬如《勒索》中的那个雪茄场面，如果行为是自然而非反常的，它就是被极度拉长并令人厌烦的。这种主观性的延长，这种时间的粘滞性，与色情有关，与事件被延期时必然令人困扰的不确定性中的色欲化时间有关。在抛出的硬币某一面落地（反面朝上：同意；正面朝上：拒绝）之前，悬疑是空中轨道的色情性延伸。在真实时间中，事情的发生可能是极其短暂的，像《惊魂记》中对珍妮特•李的浴室谋杀，但它随后被打碎成尽可能多的片断（七十个镜头，大部分是用慢动作拍摄的，在放映时持续了整整四十五秒钟）。

悬疑确实是剪辑的产物，但是与格里菲斯式的加速平行剪辑不同，希区柯克使用的剪辑方法将动作集中在一个同质的空间中，空间以慢动作为前提，由凝视所支撑，而凝视是由一个第三元素、一个反常客体或污点所引发的。希区柯克的影片明显地缺乏任何真实情感深度（这是他备受批评的一个缺点），但这种结构所促成并锐化的突出形式创新，使他的影片具有无可估价的重要性。

现在我们准备得更充分了，可以理解为什么悬疑法则--大师冷静地展示它，用机械论、条件反射和巴浦洛夫原理解释它--在被其他电影工作者使用时总是会失败，以及为什么这仍只是他的“专利”（用他自己的话说）。“希区柯克手法”最多只能被戏仿或拼凑（有时候是很聪明的，如在布赖恩•德帕尔马［Brian de Palma］的影片中），它必然是无法模仿的；它以希区柯克式故事的形式、实质和内容为前提条件--换言之，它确实是独一无二的。

希区柯克的客体（1）

希区柯克的客体

米拉登•多拉

希区柯克经常说《疑影》是他最钟爱的影片--如果只能选一部的话，他会带这部影片去荒岛。我们也许应该严肃地对待他的这种说法，在这部影片中寻找最基本的希区柯克式幻象的线索（或线索之一）。

对这部影片的经典形式分析是弗朗索瓦•特吕弗在《电影手册》的著名专号中作出的，这标志着丰富的希区柯克研究史中开创性的第一步，并使此后的阐释者受益匪浅。这一分析认为，《疑影》是一部关于二元关系的影片。双重性是其形式建构的独特原则。

二元性的轴线是舅舅夏理和外甥女夏丽之间的二重关系，后者的名字即出自前者。在影片开篇的场景中，他们之间的联系就通过镜像再现而直接引了出来，这毫无疑问是希区柯克的杰作之一：

在费城郊区，舅舅夏理正躺在床上，穿戴整齐，头侧向右边，背景中的门在右边；

在加利福尼亚的桑塔罗萨，他的外甥女夏丽正躺在床上，穿戴整齐，头侧向左边，背景中的门在左边，恰如一个镜像反射；

舅舅夏理走进邮局，给他的外甥女发电报，通知她自己要去桑塔罗萨；

外甥女夏丽走进邮局，给她的舅舅发电报邀请他来访，但对方的电报已经在那里等着她了；

舅舅夏理哼着一首曲子，随即仿佛心灵感应一般，镜头跳到了外甥女那里（这首曲子是《风流寡妇》（Merry Widow）圆舞曲。第一次出现是在片头字幕时，背景是一对对跳舞的人）。

后来外甥女夏丽这样反思着他们之间的这种二元结合：“我们就像孪生兄妹，我们两个太相像了。”

围绕着夏理-夏丽这一中心轴线，还出现了一系列其他的二元体：

在费城，舅舅查理被两个侦探搜寻；

两个侦探伪装成记者走访桑塔罗萨的家，以调查舅舅查理；

我们知道在东海岸还有另外一个嫌疑犯，被两个侦探追捕；

这另一个嫌疑犯曾经出现在同一个犯罪现场，他最终被抓住了，在想要逃跑时被飞机螺旋桨绞死；

最后，舅舅查理被一辆火车碾死，恰似一种镜像呼应；

还有两个孩子，两个医生，两个业余侦探迷（父亲和邻居海尔比先生）参与了两场有关谋杀的谈话；

场景的双重化：火车站的两场戏，车库的两场戏，对夏丽的两次谋杀企图，两次家宴，教堂的两场戏，侦探的两次拜访；以及仿佛对无所不在的双重性的一种讽刺性评注，关键的一场发生在一个名为“直到两点”的酒吧里（门外的标志是一个指针指向两点差两分的钟表）；在酒吧里，舅舅查理叫了两杯双份白兰地。

希区柯克的客体（2）

这些二元关系首先由特吕弗提出（尤其是影片开头处的），随后由唐纳德•斯博托（Donald Spoto）补充完成。

这部影片中的所有元素似乎都一分为二，它们都有自己二重身或镜中像。这是结构的必要，甚至必须表现在那些影片中并未被看到的元素身上（缺席的嫌疑犯）。

显然所有的二元性都依赖于核心的二重关系，即舅舅与外甥女之间本质上的二重关系。一些阐释者（譬如盖文•米勒［Gavin Millar］）认为，这种二元性不过就是善与恶、“好”的一面与“坏”的一面的二元化，它使坏的一面最终能够被消灭，使影片终结于好莱坞式的大团圆结局。舅舅夏理是恶的人格化，他仿佛一场“天灾”从外界降临小镇，他是一个异体，而非小镇自身的产物。善与恶之间的联系保持为外在、田园诗般的小镇生活与“黑暗面”没有任何内在的关联，恶梦来自于其他地方（大城市吗?）。

然而希区柯克所表现的结构远比这种肤浅的解释复杂。一个主题暗含在结构层面上--不是对二元化的着魔，而是恰恰相反：所有二元性都基于一个第三方。在这种镜像关系中，第三个元素作为污点同时被排除和引入，二元性围绕这一客体运转，它填补了排除所造成的裂缝，使缺席者出场。

首先我们应该集中于在镜像关系中没有倍增的元素，它表现着二元性的枢纽。在开场的两组镜头中，没有重现的元素是钞票。舅舅查理表情漠然地躺在床上，周围散乱地堆着大堆钞票。看起来他对此毫无兴趣，既不想数也不想将它们藏起来，它们仿佛是一种令他束手无策的剩余之物。我们已经知道，钞票来自于他的受害者，这也表明他杀死她们根本就不是为了钱。他后来为自己的谋杀辩护说，他要从世界上清除掉这些垃圾（从已故丈夫的财产中获利的寡妇）--他认为自己的使命是道德性的，而不是为了获利。他谋杀是为了改善世界，他

将自己看作必然法则的执行者，自然不知道怎么处理这些钱。对他来说，被杀的寡妇们只是被清理掉的垃圾，因而金钱只是他无法处置的剩余，只能存在桑塔罗萨的银行中。而在对应的镜头中，外甥女夏丽从由一场关于缺钱的谈话而引起的白日梦中醒来。在这里，金钱是将二者联结在一起的非镜像实体。

那首曲子--《风流寡妇》圆舞曲是另一个在人物之间流通的元素。我们第一次听到它是在片头字幕时，背景是一对对穿着有点过时的豪华服饰的跳舞人，我们很难理解这与一个发生在20世纪中叶美国的犯罪故事有什么关系。谜底是必须把这些舞伴看作画谜中的图像：如果专注于图像华丽的视觉表象，我们就永远找不到答案，它藏在词语中--在此是舞曲由之所出的轻歌剧的剧名。初看起来，这首曲子仅仅是将舞伴联系起来的开场曲（这是一个琐碎的小花招，从《魔笛》到《贵妇失踪案》到处可见）。

希区柯克的客体（3）

但和《贵妇失踪案》一样，曲子包含着一个致命的信息，藏在一个人们想不到去找的地方：它的名字中。宴会上每个人都开始哼这首曲子--它是传染性的，代表着整个家庭的联系纽带，但在一种集体性的健忘中没有人能记起它的名字。当某个人突然想起来，开始说出第一个词的时候，“风流……”，舅舅夏理打翻酒杯以打断话头。表面上看起来联结了舞伴和家庭的事物，转而成为一片污点，成为瓦解的代理者。

但是这部影片中最为重要和核心性的是戒指。《疑影》的故事可以简要概括为一个特权客体的旅行记即戒指流通过程。它在两个镜像主人公之间来来回回，从根本上可以将他们之间的二元关系看作客体流通的背景。这一旅行可以总结为四个阶段：

1. 戒指是舅舅送给外甥女的礼物，它将他们如一对夫妇一样连接起来，它是一个抵押--但这是一个有毒的礼物，因为它上面的姓名首字母缩写是错误的。它激起了外甥女最初的怀疑，在他们的关系上投上了第一片疑影。

2. 由于首字母缩写，外甥女获得了她舅舅罪行的第一个证据--它们与一个被谋杀的女人的姓名首字母正相符合。夏丽是在图书馆发现这一点的，当时她正在核查一篇舅舅夏理试图隐藏的报纸报道。戒指提供了认知的时刻。这被一个美妙的退行镜头突出出来，摄影机在天花板下越升越高，我们不再能够看到戒指，而是看到夏丽微小的身影孤独地呆在黑暗的图书馆中。

3. 第三个时刻是夏丽在酒吧将戒指还给舅舅。直到这一刻为止，在谈话中查理一直在虚张声势蒙混过关，但她的反应只是沉默地将戒指奉还，把它放在桌子上，他知道她已经知道了。他不再虚张声势，二元关系破裂了，正是那个构成其联系的客体使其瓦解。假象崩溃了

（“你知道这个世界不过是个肮脏的猪圈吗?你知道如果撕开房屋的墙壁你看到的会是猪猡吗?世界就是地狱!”）。

4. 当另一个嫌疑犯被认为犯下这些谋杀案时，舅舅夏理安全了，惟一知道他的罪行、可能给他带来危险的是他的外甥女。当所有人参加一个聚会时，她从舅舅那里偷走了戒指，取回了惟一对他不利的证据，这表明她决心要进行到底。另一个美妙的跟拍镜头揭示了她对戒指的拥有：特丽莎•怀特缓慢地走下楼梯，手搭在扶手上；摄影机缓慢地推近，她手上的戒指被凸显出来--只有舅舅理解它的含义。戒指再一次成为抵押，虽然是另一种意义上的：如果他离开，她就不会揭发他（因为母亲的关系）；但如果他不走，她就要用到这个戒指了。

希区柯克的客体（4）

在这一过程的每一个阶段，戒指变得越来越令人着迷--它是镜子两面之间的致命的交换客体，它既崇高又神秘，同时既是二元关系的连接者又是其破坏者。

在《疑影》中所有的谋杀都发生在影片开始之前--我们只看到了豪迈而殷勤的约瑟夫•科顿--而惟有流转的致命客体作为替身代表着这些谋杀。没有镜像对应体的污点是镜像关系的基础。但这只是客体的部分功能机制。

外甥女夏丽走进邮局，想给她亲爱的舅舅、她心目中的英雄、整个家庭崇拜的对象发一封电报--让他过来，将她从平淡乏味的小镇生活中解救出来。奇迹发生了，舅舅即将到来的电报已经在等着她了。这的确是一次成功的交流：正如拉康式的交流公式所示，发送者精确地从接收者处收到了她/他自己的信息，不过是以同样的而非倒转的形式。然而就如精神分析已经告诉我们的，成功相遇比失败要更为致命。外甥女夏丽讲述着这种愉快的联合：

我很高兴她（母亲）用你的名字为我取名，她认为我们两个很像。我也喜欢这一点。我了解它……我们不仅仅是舅舅和外甥女。不止如此。我了解你。我知道你有很多事情不对人们说。我也是这样。我有种感觉，在你内心某个地方有着无人知晓的东西……既隐秘又奇妙的东西。我会找到的……我们就像孪生兄妹，你不这样认为吗?

这段话非常精确地指出了二元关系的条件，指出了那超出二重之外并使之可能的东西：

1.隐藏在舅舅夏理深处的客体，某种隐秘而奇妙的东西，像一件珍宝、一处宝藏（agalma），他最珍贵的部分，在他内部而又非他自我的东西。但一旦被她触及，这处宝藏就变得致命。

2.隐秘客体由母亲的欲望所中介，它是大他者欲望的对象。母亲表现为命名的代理，她是命名者。她用自己最亲爱的兄弟的名字为女

儿命名，这是一个被命运打上烙印的兄弟（还在孩提时代，他从一场致命的事故中奇迹般痊愈）。母亲的欲望如今被授予了有着他的名字的女儿。如果对她来说舅舅夏理内部负载着隐秘客体，这也只是因为他已经为她的母亲负载了它；她自己的欲望只能经由母亲的欲望而建构。母亲在夏理-夏丽的关系中占据了第三方的位置。

也许有点儿奇怪，在期待着父亲形象的地方我们发现了母亲，但希区柯克的世界是一个母性世界。是母亲的欲望在建立法则--父亲是无能的：他不会开车，他和邻居海尔波热衷于滑稽可笑的关于谋杀的交谈，后者甚至比他自己更加无能。他们都更像是性情温顺的傻蛋，依赖于一个比自己更强大的女性人物。斯博托认为《疑影》中有着希区柯克电影中惟一的“好母亲”，她不是灾难来临的预兆（对比《美人计》、《惊魂记》、《鸟》、《艳贼》等中的母亲形象）。但甚至这个“好母亲”也在海尔波的母亲身上有着对立面，她总是生病、充满占有欲，而且从未出场，就像是《惊魂记》中“幻听”（acousmatic）母亲的一幅早期草图。在更进一步的观察中，小镇生活和“善良普通人”可不是什么田园牧歌。

希区柯克的客体（5）

因此，那同时连接而又瓦解二元关系主体的，就是以大他者的欲望、作为中介的母亲形象为一方，以翻转为致命的吊诡迷人客体为另一方，二者之间的联系。主体最终接到了她/他自己的信息：

我们是老朋友了。不仅如此。我们就像孪生兄妹。你自己也这样说过……你每天早晨在自己的生活中醒来，你很清楚这世界上没有什么东西令你烦恼。你过着自己普普通通的小日子，到晚上你安安生生地睡自己普通人的小觉，做些傻乎乎的美梦。我给你带来了恶梦。是我吗?还是这一切不过是愚蠢、拙劣的谎言?你生活在梦中，你是在梦游，你是个瞎子!你知道这世界是什么样子吗?你知道这个世界不过是个肮脏的猪圈吗?你知道如果撕开房屋的墙壁你看到的会是猪猡吗?世界就是地狱!

这一坦白场景发生在酒吧中，四周烟雾腾腾、充满邪恶氛围，恰如地狱。她不能揭发自己的舅舅，她的手被母亲捆住了；母亲的命悬于此。将客体的奇妙秘密赠与她的母亲，如今成为阻止秘密被揭露的人物。母亲的位置是自相矛盾的：一方面，她是照顾家庭的人，是家居生活的保护神（对比无能的父亲）；另一方面，正是母亲的欲望对象成为入侵的异体，瓦解和破坏着家庭的安全。当夏丽希望摆脱家庭生活的枯燥乏味时，舅舅仿佛就是救星，因为他是母亲崇拜的对象，是弗洛伊德所说的家庭罗曼史的主角。

当夏丽发现了“隐秘而奇妙的”客体，二元性就消失了，想像世界分崩离析，房屋的墙壁被撕开了。在自认为自身最亲近之处，她发现了不可思议之物。这不是外来的灾难，灾难在最贴近主体之处浮现，仿佛是她自己的信息，是她自恋形象的回答。她在最直接的意义上体验到，欲望的对象是致命的。

酒吧中坦白段落即影片情节的结构内核没有二重身--年轻的夏丽以前从未来过这个地方，以后也永远不会再来。我们看到，双重化的

条件是对第三者的排除/纳入，场景的二元性也是这样：双重场景的分布大略是以这一没有二重身的枢纽场景为中心。

夏丽发现她自己也卷入了舅舅的世界，这使她不再纯洁，也难以维持后设地位。迷人客体就是她的命运：她曾爱过那“在他内部而又非他自己的事物”，他死之后这种事物并不会简单地消失。“她命中注定会终生爱着自己的舅舅夏理”，希区柯克曾这样评论说--这个结尾与标准的好莱坞大团圆结局相差何止十万八千里。

因而，二元性中的第三方的位置同时为那既迷人又致命的客体（也是交换和流通的客体）和母亲的欲望所占据，而母亲是法则的承担者。二者的汇聚和重合提供了理解最根本的希区柯克式幻象的最佳线索，而《疑影》以一种也许是最令人震惊的方式揭示了这一幻象。

希区柯克的客体（6）

《火车上的陌生人》是一个类似的二重化例子，尽管规模较小，形式上也不那么纯粹。在影片开场镜头中，我们对称地看到两双鞋子，从出租车一直走进火车车厢。还有铁轨的镜头，平行地延伸直到在远方最终相交，恰如两双鞋子终将撞在一起，从而将另外两个人--盖伊和布鲁诺--宿命地联系在一起。这一对再次成为其他二重化的轴线：两个城镇--华盛顿和米特凯夫，被铁路连接，是交换和偶遇的地点；盖伊生命中的两个女人--他的前妻米丽亚姆在米特凯夫，参议员的女儿安妮在华盛顿，她们一个粗俗一个迷人；米丽亚姆身边的两个年轻男子；追踪盖伊的两个侦探；发生在游乐场的两个段落，有两个监护人和两个小男孩；在影片的边缘还有两个帕特里西娅•H.--帕特里西娅•希区柯克，希区柯克的女儿在这部影片中饰演安妮的妹妹芭芭拉（她在《欲海惊魂》和《惊魂记》中也曾“客串演出”），和帕特里夏•海史密斯（电影改编自她的第一部小说，为她带来了突然的、但也合情合理的声誉）。最后，希区柯克自己的身影，在影片关键时刻的客串演出，也被随身携带的一具大提琴所倍增，这一乐器后来被《伸冤记》中“冤枉的人”曼尼•巴勒斯特罗所演奏。

这种双重性和形式上的对称设置，最终仅仅是一个客体流转的背景。在《火车上的陌生人》中，特权客体是一支打火机，它聚集了全部的张力，成为一个抵押，同时连接又分开两个人。如果《火车上的陌生人》是《十日谈》（Decameron）中的一个故事，它的标题就有可能是“来自华盛顿的盖伊把打火机弄丢了，经过漫长而令人不快的一系列事件，他最后又找了回来”。

开场镜头构建了两个对称的伙伴，情节则围绕着一个在他们之间流转的客体而展开。这种情形看起来非常像网球赛，而盖伊确实是一个职业网球手--在书中，他却是一个建筑师（在书中，留在火车上的

客体是一本柏拉图的《对话录》。书的结构和含义是完全不同的）。这种改变也许不完全是偶然的，它有其必然性。

我们会想到安东尼奥尼（Antonioni）的《放大》（Blow-up）中另一场著名网球赛。在那部影片中，一群人在打网球，但是没有球；最后，戴维•海明斯加入了游戏，帮他们捡起不存在的网球。他接受了这场客体位置是空洞的游戏，恰如社会游戏可以在没有主体的情况下继续进行。幻觉以为通过放大可以找到客体的蛛丝马迹，放大会抓住或捕获客体，但是所有能够看到的只是一个难以捕捉的客体那逐渐消失的轮廓，而客体在第二天早晨将不再存在。

希区柯克的客体（7）

客体位置是空洞的假设，社会如美学游戏一样围绕一个核心空缺而组织的假设，是现代主义的一个本质假设。在现代主义中，戈多（Godot）从来不会到来；在斯拉沃热•齐泽克看来，《放大》和戈多都是现代主义的典型案例。然而在希区柯克的影片中，客体的在场是本质性的--抓住凝视的客体被设置在一个特定的位置上，处在交互主体性关系的核心地带：它激发并促成关系，为关系提供必要的支撑，但同时它又妨碍关系，它是关系内在不可能性的化身，它挑起分裂，阻止关系双方互为镜像。

盖伊是如何与布鲁诺搅在一块儿的?这是一个基本的希区柯克式问题：一场意外相遇是怎么导致致命后果的?这是希区柯克世界的另一个关键点：日常生活的表面秩序被一场意外相遇抛入灾难之中。

在雷蒙•钱德勒（Raymond Chandler）所写的剧本中，依他的安排十分钟后一个正直守法的公民就卷入了一场谋杀。这看起来似乎是不可完成的任务，结果却相当令人信服。这一开场依赖于两个关键点：第一个关于主体如何与社会惯例的大他者（归根结底，是与能指的大他者）发生联系的；第二个则暗示着与客体的联系。

我们可以迂回地接近第一点。影片开头处有一个有趣的插曲，布鲁诺带着一条绣有自己名字的领带，他指着领带上的名字作自我介绍--富有意味的是，这条领带是他母亲送的礼物，他只是为了母亲高兴才佩带它。在这里可以发现与《疑影》的联系，在那部影片中，母亲是命名的代理--而布鲁诺的母亲恰恰处在牛顿夫人（夏丽的母亲）和贝茨夫人之间。（如果想做轻率的精神分析，可以指出这条领带上还有一个龙虾图案--龙虾是代表阉割的动物吗?无论如何，从母亲那里得到这样一条领带作为礼物，看起来可不是什么好兆头。）布鲁诺背负他的名字（确实如此）的方式是有趣的--名字就像一个标签被纳入到图像之内。然而，同样的倾向也出现在布鲁诺对待语言的方式和他的话

语立场中，他将词语当作事物的标签--这本质上是精神病患者处理语言的方式。我们可以在两段对话中看到这一点：

布鲁诺：我们确实说着同一种语言吗?

盖伊：确实……

布鲁诺：你认为我的理论棒吗?

盖伊：我认为你的理论很棒。

盖伊的回答有着客气的形式，彬彬有礼，机智得体--说“是”意味着说“不”。这种客气形式意味着读出含蓄意义的能力，在字里行间解读，不执著于词语的表面价值，不把词语当作事物的标签。这种客气形式需要一种主体性形式--最简单地说是具有指涉调停复杂性的主体。主体的位置包含着指涉的迂回，它在字里行间运行，不可能被限定为一个能指。

希区柯克的客体（8）

但布鲁诺因为精神病性的无能，难以在字里行间解读；他以直接指涉理解词语。布鲁诺和盖伊都说："我们说着同一种语言"和"你的理论很棒"。进而言之，在一个更细微的层面上，客气意味着相互作用和相互辩诘的交换，这是一种形式上的合作。盖伊的回答客客气气，他维持着交谈的形式，这一事实被布鲁诺看作一种交换的保证，谋杀交换的订立也是在这个层面上。盖伊说不，但为了使相互间的谈话能够继续进行而婉言推辞。这种形式的合作被布鲁诺看作是一个约定：词语换词语，谋杀换谋杀。

当盖伊在谋杀发生的时刻登上火车时，这一场景有了一个对应场景。火车上再次发生偶遇，一个醉醺醺的数学教授向盖伊搭话，用不成型的理论和不连贯的含糊其辞和他套近乎。当被问道"你懂我的意思吗"时，盖伊的回答还是："是的，我懂。"他的态度完全是一样的--他保持着客气和相互交流的形式，只是这一次教授尽管喝醉了，却能够理解"是"所意味的"不"。他很怀疑盖伊能够理解他混乱的话语，于是立即停止交谈，他收到了信息。这两个场景有着呼应，盖伊同样的态度造成了两种相反的反应。第一次，客气的形式被拘泥地理解，被完完全全地牢记；第二次，它传达的信息被理解了，但也被完全忘记了。教授根本记不起来这次谈话，盖伊因此失去了他不在谋杀现场的证据。在两种情况下，后果都是致命的。

随后影片中出现了更为偶然的两次火车相遇。盖伊在影片中一共四次乘坐火车，每一次都发生了偶然的相遇，火车就是偶然与交换的地点。在第三次，盖伊看到两个旅客，另外两个火车上的陌生人，他们的腿偶然碰在一起，但接下来什么也没有发生--只是客气的"请原谅"、"对不起"。在那个世界里，只有发生在他人身上的意外才不会带来什么后果。

第四次发生在影片的结尾段落中，盖伊再次碰到一个套近乎的陌生人：“劳驾，你是盖伊•海恩斯吗?”--与布鲁诺同样的开场白。但这一次，盖伊非常粗鲁地转身离开了这个车厢；他放弃了客气和交流的形式，他如今已经知道，形式自身包含着虚伪的陷阱。从而，第一次偶遇在影片中有着三重回声，仿佛同一主题的三个变奏、三次倒影。连接整体的红线是偶然相遇的现象学。

导致盖伊与布鲁诺搅在一起的第二点，集中在客体身上。

我们已经指出，对希区柯克的世界而言，意外相遇是本质性的。这个世界被“恶灵”所控制，它制造偶然事变将一个循规蹈矩的公民投入噩梦，正是偶然和意外揭露了主体身陷其中的结构。偶然相遇的基本形式，是一个元素与一处空场、一处像陷阱一样等待着主体的空洞之间的铰接。《西北偏北》是最明显的例子：乔治•卡普兰，一个不存在的特工的名字，是一个空洞能指，是罗杰•O.桑希尔将要跌入的陷阱；他将填补空场。在《火车上的陌生人》中，空场是契约中的某点，盖伊被抓来充当合伙人。协约本身似乎非常普通：我为你、你为我--交互往返，社会生活之中的互惠往来。客体在这里开始起作用：空缺被客体--打火机占据了。

希区柯克的客体（9）

盖伊从口袋中掏出打火机为布鲁诺点烟。打火机上刻着“A to G”（安妮赠盖伊），这是来自未婚妻的礼物，这个题词招来了一番关于盖伊婚姻烦恼的谈话，并引来了布鲁诺致命的建议。谈话结束之后，盖伊下火车时丢下了打火机，被布鲁诺捡了起来--这是契约的抵押、担保、定金和签名。这就是第二点：没有客体，没有这实体的碎片、这“实在界的碎屑”，就不会有契约。影片稍后的部分，盖伊徒劳地为自己的清白辩护，否认自己与布鲁诺有任何联系--然而打火机就在那儿，是他的等价客体，他的替代品（tenant lieu），他的实体代表和替身，违背他的愿望而固定了他的位置。从而，一旦盖伊不能履行他那一方的契约，布鲁诺就可以用打火机栽赃，将盖伊卷入谋杀案。布鲁诺自始至终紧握着打火机，他珍爱有加，从来不用来点烟，一刻也不离手，除了在它意外落入下水道那一刻。这一客体是一个失误客体--它被偶然遗忘，召唤着另一次失误：布鲁诺同样是这纸无意识契约另一方--谋杀换谋杀，失误换失误。布鲁诺同样也依赖这个客体：它给予他行动的意义，为他提供确定性和目的性。这是他一直相依相伴、在临死时像抓住生命一样紧紧攥在手中的东西。只有到这时，盖伊才能够从已死的布鲁诺手中取回打火机，契约才得以解除。

现在我们可以作出一些普遍结论了。希区柯克自己是完全了解客体问题的。在他与特吕弗的访谈中，他指出了一种特殊客体在影片中的核心功能，这就是他所说的麦格芬--一个“不相干”的客体，一个行动绕之而展开的“什么都不是”。希区柯克讲了那个为客体命名的笑话，这的的确确也是一个“火车上的陌生人”笑话。它还有一个南斯拉夫版本，一个另外的结尾：

“行李架上放的是什么?”

“啊，是麦格芬。”

“干什么用的?”

“在苏格兰高地捕杀狮子用的。”

“但苏格兰高地没有狮子啊。”

结尾A：“确实如此，那它就也不是麦格芬。”

结尾B：“你瞧，它起作用了吧。”

必须将这两个版本同时阅读：客体是一个空无，它确实不是什么麦格芬，但它起作用了。

我们几乎从来不知道麦格芬的内容--《西北偏北》中的缩微胶卷，《三十九级台阶》中的战斗机发动机设计图（我们甚至连图纸都没有看到），《贵妇失踪记》中的密码乐曲（这是非物质的客体，只能委托给声音和记忆）；我最喜欢的例子来自《海外特派员》--防御条约中的一个秘密条款，它如此的秘密，只能由在场的人们默记心中。它永远不能形诸纸面，这是一个超越字符的崇高理想能指（当然，我们永远也不知道这条款到底是什么）。

希区柯克的客体（10）

麦格芬的意义所指只是自身，它的意义不过如此，其真实内容完全无关紧要。它既处于行动的中心又完全是不相干的；一切人追随的最高级别的意义就等同于意义的缺席。客体自身就是一个没影点，是一处空场；它不需要被表现出来，甚至完全不需要存在--譬如在《放大》中；有词语的召唤就足够了。它的实体性是无足轻重的，仅仅告诉我们它的存在就已经足够。

然而还有第二种类型的客体，服从一种不同的逻辑。这是一种迷人而妖冶，富有魅惑力、蛊惑人心的客体，它必然拥有实体性，以及某种致命的特征。我已经比较详细地分析了的两个例子是《疑影》中的戒指和《火车上的陌生人》中的打火机。在希区柯克其他许多影片中都存在着这种客体。

它是《美人计》中的钥匙--英格丽•褒曼从丈夫处将它偷走交给情人，在归还钥匙时暴露了自己的间谍身份。在舞会段落一个美妙的运动镜头中，摄影机经过复杂的运动，挑出褒曼手中的钥匙。在这一个镜头中，舞会的全部魅力逐渐消散，成为客体的背景。它也是《电话谋杀案》中的钥匙，由丈夫交给他雇来谋杀妻子的人，由于它的存在，那个“知情太多的人”靠自己的过剩知识把握了整件事情（但就希区柯克式手法而言，它仍然未被完全开发，这使整部电影成为相当非希区柯克式的）。它是《迷魂记》中的项链，被假的玛德琳娜佩戴在颈上，它是影片后半段中惟一继续存在的客体，由朱迪•巴顿佩戴，这是一个完全不同的女人，却也是同一个--客体是她身份认同的核心，她的“等价物”，是实在界的碎屑。其他变体也是可能的：在《擒凶记》中，男孩成为两对夫妇之间的交换客体--仿佛从镜子的一边传到另一边。在《西北偏北》中，空缺（乔治•卡普兰这一名字）偶然由加里•格兰特所占据：可以说他代替了打火机，成为两个情报机构之间的交换客体。

可以在这两种希区柯克式客体之间作出区分：一个是没影点，它本身无关紧要，但促发了无限的换喻过程；第二个有着浓密而不透明的在场，被赋予了崇高而又致命的实质，它是拉康（追随弗洛伊德和海德格尔）所称的原质（das Ding）的召唤。或者可以采用以下的拉康式区分：第一类是欲望的客体，逐渐消散的表面将欲望推入无限的换喻过程之中；第二类是驱力的客体，它的在场表现为所有关系绕之开始流通的障碍。第二类客体的逻辑是第一类逻辑的“上层建筑”，如在拉康著名的“欲望图式”中那样，既是补充又是对立面。

《西北偏北》的空间体系（1）

《西北偏北》的空间体系

弗里德里克.詹姆逊

我们可以在《西北偏北》中发掘出很多主题和含义：一些内在形式（form-intrinsic）方面的，一些外在形式（form-extrinsic）方面的，但都琐碎不堪，因为它们用其他编码和语言取代了电影，同时还利用意义所具有的预示性，对一场以兴奋、离题和类型冒险为标记的经验进行合法化和合理化。外在形式：你将目光投向文本之外导演全部作品中的其他片断，在概括激情的推动下，刻板地将影片中的那一场拍卖会段落与其他的公共或仪式性场合结合起来，主人公在其中就如在被剥光衣服或参加考试的噩梦中，必须进行表演（此片中加里?格兰特坐在大庭广众之中质问拍卖师，恰是《三十九级台阶》中站在讲台上发表即席演说的罗伯特?多纳特的倒转）。

这种操作依赖于一个决定，即不把反复出现的老套插曲看作补白，而是当作更深层次的征兆和重复：类似于古老的文学风格或意象-频次批评，而且也像它们一样依赖于作者假设--核心主体或意识化身为独特“世界”和“风格”的现象学假设。可以预计的是，这种改写（构建着一个新的跨文本客体）将导向有关主体性的伪问题，除非它提出关于自身可能性条件的（历史）问题：在此即是情节的半自主性，它首先允许我们将诸如拍卖场段落之类的事物抽出来，并与其他同样拥有半自主性的情节并置。然而，这种研究不会把我们导向希区柯克的天才或力比多，而是走向形式自身的历史。

至于内在形式的意义，一般通过在作品的两个场景（通常是开头和结尾）之间假设或建构一种联系而推导出来：如此一来，这部影片在一定程度上就是“关于”加里?格兰特的一段人生旅程的。他，一个离两次婚、有一个老妈的广告商，终于有可能在婚姻中建立一种“完满的关系”。影片的主体部分可以看作一场搜寻或考验，主人公历经磨难、

与敌手搏斗、经受背叛，故事其实发生在人物内心而非人物之间，等等。这种路子也许更适合于《鸟》。在那部影片中，攻击力量从一开始（在宠物店里）就被性欲化，总是可以解读为出自蒂比?赫德伦的内心。后者的信息既显而易见又令人不安（一场“驯悍记”），而前者不过是大众心理学意义上的“走向成熟”。

风格和结构方面的这两种诱惑，事实上是辩证相关的两种投射，来自于现代主义作品形式困境的两极：是情节片断内容，还是用组织策略或整体托辞形成形式的总体?--幻象片断对想像力组织，或分子对分子构架。现代主义作品试图保持这种张力，生存其间、受其滋养，抵制显而易见的贫乏的解决方案：或者将作品分解为文本的绝对异质性，使其充满局部、随意的碎片；或者将作品转变为自身的“理念”，理直气壮地推举或“纯粹”或“空洞”的“概念”，情况如何依赖某人的情绪或同情心。然而比之作者，分析者更难以对这种张力保持尊敬，因为任何企图同时强调情节片断逻辑和整体“概念”（贯穿所有片段的总体运动）的阐释，都会不由自主地倾向于总体化，过度主张最终的形式统一。而在我们实际的观影经验即对影片具体情节的欣赏中，这种解释却是非常苍白无力的。

《西北偏北》的空间体系（2）

在这两个层面之间呼吁一种调停，只是表面上看来是乞灵于一种过时的概念机制。事实上，它涉及调停自身概念的调整和丰富，这一点在本文中不可能从抽象方法论的角度详加探究。说空间自身就可以提供这样一种调停，这个建议远不像乍听起来那样空洞与概括。毫无疑问，所有电影都在记录和规划空间。但这一陈词滥调在很大程度上是可以适用于此的，只要在其中插入视觉这一特殊因素，将空间重写为“被看到”的空间，将宏大范畴微妙地转化为形象的这个那个概念。

当代形象文化中的这种诱惑是非常强烈的，而且有着充分客观的理由；然而，任何一个翻阅希区柯克影片剧照想要图证（或至少是为了唤回自己的记忆）他影片（也包括这部影片）中某个重要时刻的人，都会不无惊诧地发现，希区柯克影片中的孤立画面很难传达我们惯常认为是其关键特点的事物：即运动自身。尽管希区柯克影片将视觉或窥视的物神化（不过或许也正因为此），他的影片都很少像现代主义影像的巅峰之作那样，使视觉片断从沦为影像生产托辞的叙事中分离出来，譬如《第七封印》（The Seventh Seal）中的“死神之舞”，或《比里迪亚娜》（Viridiana）中出人意料的“最后晚餐”，成为对影像生产整体过程的戏剧化讽刺、模仿。

然而《西北偏北》的宣传剧照面临着因更为实际的目的而致的同样理论困境，“化解”之道则是使用加里?格兰特的定格动作照片，譬如他在假暗杀时刻那风格化的、扭曲的跌倒动作。但是这一影像潜能或许更多来自于格兰特的表演风格而非希区柯克的美学：尽管将格兰特的表演称为布莱希特风格（Brechtian）确实不够准确，但它包含对身体姿态的速写式使用，姿态本身从不是活生生“富有表现力”的，而仅仅是一种提示--更典型的是在旷野场景中，手从裤袋中抽出一半，以此传达预期中的情绪反应：刚刚到达的汽车可能就是他在等待的那一辆。面孔和身体都没有表达出焦急等待的具体经验（“如坐针毡”），

它们确切地引用这一经验、排演这一理念。然而这种抽象的、几乎可以说是爱森斯坦式（Eisensteinian）的概念--一个接一个的动作拼凑出名叫“罗杰?桑希尔”或由加里?格兰特“扮演”的一个真实可感的角色--本质上是对一个无法控制的环境的无休止反应流，可以系统地将之描述为穿越空间的各种动作。

还有必要说明，此处使用的空间概念是一个辩证和历史的概念，更类似于亨利?列菲弗尔（Henri Lefebvre）的空间与空间化哲学，而非康德的抽象永恒范畴。《西北偏北》给出了一系列依次展开的具体空间（concrete spaces），我们不能草率地将它们还原为简单的地点（places）。当然，这些空间是有名称的（希区柯克经常如此做：亚利桑那州的菲尼克斯，魁北克城，或多次出现的旧金山），但空间和空间名称都只是起点和原料，由之产生出一种相当不同的具体空间现实化模式，它们不再是情节表演的场景或背景，而是以某种全新的实质性方式包含情节和表演。这些新的空间-符号的特征时常是相当专横的，它控制每一段特定情节，将之转变为实质性差异的生产时机：从这一角度看，像《三十九级台阶》一样，《西北偏北》最令人感兴趣的地方就是它在这个方向上比希区柯克其他的大部分影片都走得更远，每一个新的情节单元都与一种全然不同的具体空间类型自身的发展相伴随。从而，我们的感觉是看到一整系列各不相同的空间构型的精选，宛如影集中一张连一张的照片。

《西北偏北》的空间体系（3）

这样一种新的场景地形学（scenotopes）必然导致不同场景之间相互的辩证比较关系，前一个场景无意识的“影像留存”从后一场景中解读出新鲜的空间坐标和性质。这无关乎不变实质之上的可变特征：无意识的差异空间经验过程是辩证的，它使每种空间“类型”都传达出自己的内在逻辑和法则，并“生产自身的概念”。在这一空间的异质系列中，我们通过彼此的对立而获知了每一空间的逻辑、意义和在世性，然而因此就认为某种更深层次的空间“体系”在起作用，这种论断即便是必要的也只能是粗略而抽象的。各种空间类型的这种共时性语言体系，仅仅是对同样控制着叙事逻辑和情节在时间中进展的体系的图示再现。

尽管有前面谈过的诸多保留，这确实就是我们解读《西北偏北》的整体形式和叙事运动的方式：经由中介结合和接触催化，一个空间转变为另一个，也可以称之为空间历险记。这个故事在形式上和我们讽刺过的格兰特饰演的人物最终走向爱情和婚姻的心理学或人格发展故事并没有多大区别。但是它提供了一种更好的、非主观性的讲故事方式（抛开意识、“人格”和人类中心主义），从而故事在重要意义上不再真的是“同样的”。

关于特定空间是如何被刻画的，拍卖会段落提供了第一个探究线索，在显见的公共礼仪结构中，它利用一系列精心策划的违规行为（格兰特的反常出价）对此加以系统地测试和探查。坏人从这一公共丑闻场景中退场的方式，在此前的醉酒驾车段落中已经得到更抽象的空间表达：当格兰特的汽车最终在警察追踪下停下来时，此前一直保持一段谨慎距离跟随在后的暗杀者的汽车，缓慢而意味深长地作了一个U形转弯：放弃并最终撤离--电影所拍摄的这一无生命物体的运行轨迹比绝大部分人类姿态更富有表现力，因为它自身正是那种夸张而又精心构建的姿态。从拍卖会中的撤退（莱昂纳多和瓦雷瑞安看起来尴

尬万分，梅森推着艾娃-玛丽?森特离开），由此回溯性地被此前的这一“能指”统一起来；但它随后还会被使用并变形--最明显是在最后逃离的场景中，走向飞机的三个人各怀鬼胎（犹豫不决、小心谨慎、焦急万分），风吹动着他们的头发（我后面还要会到这个细节）。然而这是惟一的一次，撤退是正面向前走进摄影机、走向我们，而非谨慎而不引人注目地从拍卖会撤离。

然而这些效果并不是最有意思的：它们不过是在摆弄一种逻辑可能性，即公共礼仪或秩序可以有两个而非一个对立面（或者说反社会行为可以采用两种差别明显、互不相关的形式）：反社会个人和犯罪集团。这一点最典型地出现在弗里兹?朗格（Fritz Lang）的《M》中，但在希区柯克这只是权宜之计，他所表现的公共性恶棍（如《三十九级台阶》中的教授）同时总也会是私人意义上的罪人和恶人。

《西北偏北》的空间体系（4）

在我看来，拍卖会一场的关键更多在于拍卖师的心理崩溃，他全然无力应付格兰特式的反社会挑衅行为：这是一个美妙的讽刺细节，我们可以将拍卖师包括进希区柯克电影中的其他（较次要的）公共人物群像之中，譬如《迷魂记》中恶毒的验尸官。它强调了公共空间在这部影片中的压倒性优势地位。从西格拉姆大厦到拉什莫尔山，中经警察局（但这真的是公共空间吗?）、火车站和各个旅馆大堂以及这处拍卖场，人的“私密”生活之地总是是非不断，甚至到影片结尾段落的隔离私人包厢也是如此：严格的私人性也许确实如卧铺车厢中的上铺一样局促易逝，随时可以被不留痕迹地再次收叠起来。这个上铺不是陈述、不是象征、也不是命题，而毋宁说是一个难题。

私人与公共之间的对立就像所有此类二元对立一样，首先是一种意识形态，但它也有着真实的社会历史内容，尤其表现在它对工作的排除（工作既不是公共的也不是私人的，或者二者都是），它与资产阶级或代议制政治的密切关系，以及它对性别差异的明显动用。这种意识形态内部会出现有趣而戏剧性的逆转（最明显就是汉娜?阿伦特［Hannah Arendt］的观念，即今日的“公共”生活事实上是“私人的”），但我们不可能在意识形态之内进行思考，也不可能“解决”它所引发的虚假问题（譬如如今就是公共社会中“私人性”的原真本质的问题）。《西北偏北》完全没有颠覆或“间离”这种意识形态对立，它恰是在其间运作并从中得到自己的效果。影片所作的就是努力“生产”或“建构”出一个永远不需验证的私人性概念，它（理想婚姻）处在影片结尾之后，从而也就超越了表象。

因而，《西北偏北》中的各种空间都是公共与私人的混合，公共一维占据着支配地位，私人一维永远不可能作为独立因素分离出来，或者为肉眼所直接注视。然而这也意味着，同样不存在纯粹的公共空间--没有哪个空间是真正匿名或非个人的，因为出现在这部影片中的

所有空间（可不仅仅是电梯和浴室）无一例外都是上演独特个人戏剧的场景。然而对立中每一极的纯粹形式的逻辑可能性在这部影片中也确实被罗列出来，仿佛存录备忘（pour mémoire），它们的出现如同一块补丁，同时既是对情节必不可少的解释，又成了情节发展中最令人尴尬的低点（就如瓦莱里［Valéry］所说的，在艺术中必不可少的，往往就是糟糕到无以复加的）。

《西北偏北》的空间体系（5）

我们必须面对对剧情连续性至关重要的两个不同的问题：（1）“加里?格兰特”在知道他并不是真正的法律意义上的逃犯、警察并没有真的追捕他之后，为什么还要继续逃亡?为什么大家不能都回家呆着?（2）在此前与“詹姆斯?梅森”的爱情关系面前，我们怎么才能解释艾娃-玛丽?森特对“加里?格兰特”爱情的“真诚性”?她不像《美人计》中的英格丽?褒曼那样有借口，在那部影片中，第二次爱情是伪装的，事实上也是在第一次爱情的指导之下进行的（在这里时间顺序是颠倒的）；但如果与詹姆斯?梅森的风流韵事是“逢场作戏”，那么她就真的是“祸水”（使用这一时期的意识形态范畴以及这部影片中的语言）。这种表面上的滥性又如何与她作为理想爱情形象的功能协调一致呢?

这两个问题都在同一段落中获得了简明的了断，这是影片中最奇妙的场景之一（我们随后还要谈到）--松林一场，它美学上强烈的超载和盈余之处也许用于掩饰，来补偿和分散对以上问题的实质性辩解的薄弱。“教授”给出了第一个问题的答案，非常简单：“战争就是地狱，桑希尔先生，甚至冷战也是如此。”它要求斗争，而且必须进行下去（带着雕像中的缩微胶卷逃跑--“我们就这样说吧，国家机密”：这就是希区柯克著名的麦格芬，未经核实的借口）。

莱奥?卡洛尔（Leo G. Carroll，饰演“教授”）表现得比艾娃-玛丽?森特要沉着冷静，当她进行以下的问答时，其窘迫是显而易见的：

桑希尔：这就是你的生活吗?……怎么回事?

艾娃：因为像你这样的男人。

桑希尔：像我这样的男人怎么了?

艾娃：他们不相信婚姻。

桑希尔：我都结过两次婚了。

艾娃：知道我什么意思了吧?

这两个迫不得已的“解释”中有趣的地方，不是意识形态陈词滥调（冷战自由主义，婚姻作为女人的至高使命），而是它们和私人与公共之间对立的关系，它们为此提供了截然相反但均是绝对的表达。教授的立场是公共优先，在他面前任何的私人要求（譬如爱情）都是不加考虑的；而艾娃对理想婚姻的认肯传统上是对私人领域存在的肯定，它是享有特权而又独一无二的空间，具有绝对的价值。然而这一“空间”是不可表现的，它必须被无条件地相信，仿佛存在于银幕之外的某个地方（在电影结束之后）。但教授的公共空间在影片中也无处存身（甚至在联邦调查局办公室的会议中也不存在，在那里他那玩世不恭又“英雄气概”的现实政治［Realpolitik］遭到了宽宏大量的反驳。当然对这种空间的再现也是可能的，但不是在这种类型的影片中，也不是在这部影片中，甚至普遍来说不是在希区柯克的影片中，因为他对这类再现空间所暗含的政治动力学毫无兴趣）。

《西北偏北》的空间体系（6）

我们可以作出一个结论，这两种抽象的概念论断标记着公共与私人之间意识形态对立的空间，可以通过影片真实情节中的混合空间而加以具体的探究。语义四边形的优点，不仅在于可以辩证地将各种逻辑组合定位（复合项是具体经验，横向的可能组合是抽象意识形态），而且它指出了一个显然不可或缺但又缺失了的项，它代表着两个反题项的综合或合取，确立了某个既非私人又非公共的空间（既是“非私人”又是“非公共”）。无论这一项是什么，我们都可以期待它结合另外两项的特点--提供某种具体表象，像在意识形态中一样，它是一个缺席或非空间（或只不过一个别处的空间，它真实存在--只是不在银幕上）。

“决定即否定”，这是黑格尔著名的说法。我们因此受到诱惑去寻找这特定形式的非存在，这特殊的边界或定义，它们使视觉经验、使这部影片的情节空间获得了丰富而独特的存在。形象及其快感的真实大他者不可能“仅仅就是”电影之外的真实世界，但是它作为一个不同的第四范畴的位置清楚地表明，它有别于公共生活和私人生活这类伪造的绝对范畴（用电影术语说，就是绝对运动和绝对停滞）。然而确实有某种此类他者空间在电影内部存在，这是一种独特而非凡的样态，常规的结束概念几乎不可能适用于此。

最后一场即在纪念雕像之上的追逐，的确不仅仅是多变系列中的另一个空间类型，而是为整个系列作结，它自身的繁复性要求分析和解释。事实上，这部影片的整个空间顺序体系--从新落成的密斯设计的西格拉姆大厦开始，中经长岛、折回到联合国大厦转移到芝加哥，转入城乡之间北部某处的开阔田野，然后到南达科他州直到最后--这一空间序列产生出一种完整感（或曰“总体效果”），很难仅仅以内容来解释。类似的形式问题（及其“解决”）也存在于雷蒙德?钱德勒同样插曲式、空间化的侦探小说中，在他的故事里，对洛杉矶地域成功图

绘--即尽管小说必然有所选择，我们还是感觉“总体性”被实现了--可能性在结构上依赖于对存在自身的某种终极界线或边缘的纳入（《再见吧，吾爱》［Farewell，My Lovely］中的大海）。在希区柯克的影片中，刻板的想像框架显然是某种幻影般的美利坚合众国，我们或许可以说，旷野场景将美国中西部引入空间，而南达科他州的山地风光赋予了落基山双重用途（次要角色毫无特点的大众化口音可谓是为美国南部敞开了一处空间）。然而和钱德勒的小说中一样，完整罗列这一地图-幻影的各种要素并不足够：我们也必须走到所有这一切的最终边缘，在回溯中将它们凝聚为一条完满无缺、详尽无遗的路线。

《西北偏北》的空间体系（7）

影片最后场景的作用正在于此，它为世界尽头的终结之地提供了空间形象。与《海角惊魂》的结尾--恶棍悬在自由女神像的火炬上，并掉了下来--之间明显的结构类似还设置了一场地域逆转的运动，从洛杉矶到纽约，直到国家的门户。但拉什莫尔山和加拿大国界线并非严格如此，这块地方也不像是逃往苏联的最明显最方便出口。没有人从这里逃向苏联，他们离开了这个世界，就如中世纪的航海家接近了地图边缘。闪烁的一排排着陆灯将我们的注意力引向虚空；同时房屋自身奇特的外伸空悬结构--仿佛悬伸在空无之地上方--极大地强化着这种空间结构（情节自身之中的各种空间安排--譬如加里?格兰特在二楼俯视着巨大的中心起居室--也是对这一与边缘和虚空的幻影般联系的回声和模仿）。

在下一个也就是最后一个场景中，此处定位在想像层面上出现的事物通过运动被重新戏剧化为一种身体自身层面上的实体性类比物（ana-logon）：雕像的面孔如一座峭壁、一个突然的终点，下面展开了一片草木葱茏的不同风景：此处表现出如此丰富多样的物质性，与其说仅仅为了形式上的结束（结尾、完成，等等），不如说是提供了“边缘”的概念--一个事物达到绝对终结的戏剧性空间，在它之外是未知之地，不计算在这一体系之内。因而，这是适合于描述“世界边缘”这一复杂而独特空间的感觉，它填补了我们的组合图式中的第四个空位，是对绝对非空间、对空间大他者的不可能的再现；为了将自身组织成一种富有意义的语言，“空间”自身或具体空间必需这一点。

然而无论是对特定空间叙事情节自身的实质，还是对它们所暗示、要求、强化和拟定的解读或知觉类型，这一切甚至连起点都算不上。换言之，此刻完成的论证预先假定，这部影片中的空间经验已经被独特地组织为一种语言的（就某种更普遍的美学或哲学意义而言，这可能是电影自身本质的典范样例，但在普遍意义上它并不必然对具

体某部影片有效，甚至不必然对希区柯克自己的其他影片有效）。因此我们必须在这种语言之内接受训练，必须遗忘那种在其他场合发展出来的、适用于其他类型影片的“观看”习惯，以迅速地掌握这种语言的使用方法。

遗忘那不适当观看习惯的过程也许确实提供了方便之门--进入如今所描绘的特性。可以猜测，应该避免的一方面是巴赞式美学，另一方面是光鲜形象的美学--两种文学分别就是电影现实主义和电影后现代主义，对二者的共同排除为真正的电影现代主义开辟了空间，而就本文的背景而言，“希区柯克”正是此领域中里程碑式的典型成果。希区柯克影片中所有那些富有技巧的镜头和手段事实上都负担着更深层的功能即排除巴赞式的“深焦镜头”或深度空间，尽管有时候他似乎也利用深焦镜头的容量，以一种“富有含义”的方式将前景中的细节和背景中的动作并置起来。

深焦镜头是对停滞和凝神的邀请：自然仿佛一个过度装饰的传统式房间，我们可以缓慢地四下凝视，流连忘返。单一镜头的转瞬即逝、叙事影像的无情进展，不过是用丧失的形式和时间自身的刺激强化了这种对凝神的渴望。这种渴望在巴赞式现实主义或深焦镜头上烙印了一种不可避免的结构性不完整，当形象像照片一样被人为地延搁和凝固时，如此的框架式空间深受直接的贫乏和存在的挥发之苦。

《西北偏北》的空间体系（8）

这种美学与黑白电影集群之间的构成性关系很难证明，除非根据对立推理（a contrario），指出它直接排除了色彩（这种视觉丰富性的完满对等物不再是现实主义，而是怀旧影像）。就这种意义而言，不仅由于它先天具有的色彩品质，而且更本质上说是由于它系统地将眼睛从本体论审视上引开的独特叙事组织方式，《西北偏北》显然先发制人否弃了“现实主义”。（因此，我这里的观点与卡维尔［Cavell］和希斯［Heath］的都不同，他们分别肯定了这种叙事组织方式与黑白电影或现实主义再现之间更深的亲缘与协调关系。）

希区柯克的空间尽管是彩色的，却排除了后现代或怀旧影像所特有的力比多投注，这一点在前面已经“经验性”地做了说明。在此一种特定的叙事类型是与影像美学严格抵触的，影像是感官超载的，观众只能对情节投以最粗略的程式化注意力（因此绝大多数怀旧影片的叙事本质上都是敷衍潦草的）。因而，在这两种美学与内容、尤其是与内容的历史印记的关系中，可以确认出另一种类型的结构性差异。我在别处会详谈，怀旧电影必然包含一种对1920年代的真实历史或至少是对我们对那一时期的刻板印象的（构成性的）参考；而同样明白的是，希区柯克的影像在这种意义上从来都不是历史性的（在他最明确的历史电影中，非常传统的服装-戏剧样式恰恰证明了历史真实性的缺席）。所谓历史真实性--年份、日期、时代的关键含义，发型或服装，汽车样式，特定地方特定时期的意识形态和当下事件--在希区柯克的影片中从来就不重要，甚至在所谓的“巴尔干”或纳粹影片中都是如此，更不要说这部影片虚弱的冷战背景了。在《迷魂记》中，幻觉般的旧金山是年代不明的，它处于时间之外；它对影像催眠效果和偷窥的突出，在某种意义上颠覆并排除着怀旧电影和影像文化的实践。

然而，一旦我们想要以更为肯定的方式概述希区柯克的空间规划，叙事组织的概念就会带来误解，需要进一步的详细说明：不再是

普遍意义上的叙事组织，而是希区柯克的，甚至就是希区柯克在这部影片中的叙事组织!现在应该已经清楚了，在现代主义式情节的标记或授权之下，更大规模的叙事统一体已经无一例外地被放逐到了理念领域或自身概念之中，叙事逻辑预计会披上一层在古老叙事概念看来是“非叙事”的特征。插曲式的半自主性倾向这一普遍概念也许适用于所有的现代主义作品，但对希区柯克的影片借以获得自己的半自主性的叙事逻辑，眼下大约还不能期望它对其他类型现代主义影片的普适性，更不用说对其他艺术形式了。

就所有这些方面而言，《西北偏北》中的酒醉驾车段落都具有重要意义，但问题并不在于它是一个传统的希区柯克“调子”（其他版本出现在《美人计》、《捉贼记》和《大巧局》中），或是一段视觉噱头花招。贝鲁尔认为这一场中从悬崖向下的凝视与联合国大厦顶层及最后拉什莫尔山高潮场面中的“晕眩”视点类似，这种观点已然为这一多少是常规形式的视觉特技（tour de force）恢复了一个确定的主题内容。观众仿佛坐在向下俯冲的轿车轮子后面，冲入自身眼花缭乱地旋转着的银幕空间，整个电影院也随之失控。如果将这理解为纯粹的技术或“效果”，则它的逻辑对立面或结构反题恰就是这一效果的逆转--银幕侵犯性地向观众运动，空间或空间特征从银幕浮现进入到电影院中，而非影院“盲目地”陷入银幕空间。

《西北偏北》的空间体系（9）

这种效果显然与1950年代早期进行的各种三维技术试验有关--希区柯克自己在《电话谋杀案》（1954年）未发行的立体版本中也进行了试验。但在就单一空间内部而言，在拍摄这种突出银幕朝向观众的痉挛般运动（杀人的剪刀是对这种技术的最戏剧化的运用）时，存在着一种确定形式的空间补偿逻辑，而希区柯克并没有忘记他从这里学到的东西。但《西北偏北》中的空间变化更为微妙，我们甚至可以说，这部影片结构体系上的克制使用应该被认为正是对这种运动冲出银幕的花招的禁忌。但我们很快就会看到，这种禁忌并非预示着三维技术空间体系的完全消除，而是以新的方式对之进行重组。

在所有这些背景之下，更合理的是应该在其他地方确认醉酒驾车一场的“结构对立面”：这一场的逻辑可以说是摄影机对银幕内部空间的进攻或侵犯，对其的逆转则提出了另一种形式的侵犯，由银幕内空间指向摄影机。这恰恰就是描述旷野一场和农用飞机袭击的一种方法。我们随后将探讨这一场的其他重要特征；此处对我们重要的是，田野的空无构成了空间自身的真正本质所在--仿佛是在努力思考和再现空间自身的空无范畴。当一切都移走之后，空间将会是什么样子呢?然而，这里的“一切”仍然是城市的，同时在此刻即将产生的再现尚不是对这一问题更合乎逻辑的辩证回答--它并不是空无自身（而影片最后一场则巧妙地将之表现为“世界边缘”和存在的最终边界）。

因而，结论仍然不由自主地必须承担内容--一种不愿如实认识或确认自身的内容，采用着腐朽的自然意识形态形式：空无的空间被构想为空无的田野，而同时这一场中的一切又在破坏着它的“自然性”，剥下这一表面“自然”的面具，揭露它乃是自然的对立面，是“文明”或工业，是人类的实践。我们实际看到的不是自然而是工业化的农业：这是影片中惟一一个暗指到具体生产的时刻，攻击工具本身恰就是农业过程工业化中的关键工具，而且这一场的高潮构造了一次真实的农

药中毒和窒息体验（只可惜由于缺乏政治因素，观众很少会从这一角度进行解读），而飞机最后与油罐车的碰撞可以确切地解读为--不管出于什么理由，只要你愿意这样做--工业与农业之间矛盾对立的寓言。

在了解这一对表面上的自然空间的“解构”会将把我们引向何处之前，为了搞清楚这一动觉因素与此前谈过的汽车一场之间的关系，我们必须回到运动问题：飞机从上空对格兰特饰演的人物做俯冲攻击，但并没有冲入摄影机（而在《意乱情迷》结尾使用左轮手枪自杀的--彩色的--那一刻，子弹则是射向了摄影机）。因此，我们最好还是就本意直接定位这两种运动，在此与飞机-摄影机进入银幕的运动构成对立的并非其合乎逻辑的三维技术对立面即冲出银幕的运动，而是使运动抵达与格兰特相关的这一大片空间并再次离开而去。那么，如果我们试着将这两套自身即包含方向和运动的变量（从逻辑上说，第二项的否定就是某种类似位置的东西）相互关联起来，就得到如下的一个初步图式：

但我们还需要看看，这些元素所暗示的结合是否能够使我们对《西北偏北》的运动“体系”有一个充分彻底而清晰的把握。

《西北偏北》的空间体系（10

旷野场景的两个附加成分为我们指出了尚未探索的方向。第一，“格兰特”与即将出现的飞机之间的关系，一开始就已经被宽银幕自身的扩张能力所表现或具体化：等待着的人在银幕的一端搜索着整个银幕空间，目光不得不追随着经过的大小车辆运动直到银幕另一端，这不啻是对一种奇特的观看方式的讽刺模仿。如果我们将窥视者必遭报应之类先放在一边（以及作为这一场的本质机械性成分的“正确的”飞机是如何充当了摄影机自身的可怕的再现等价物：最终不是看，而是被看到），影片中另外一个场景倒是表现为对这一场景合辙押韵的逆转--即松林中奇妙的一场，“格兰特”伪装被暗杀之后一对情侣在此重聚。两人分别出现在银幕两端，被整个银幕的宽度和耸立其间的黑松树所分割，因此直到他们缓慢地走向对方、消除中间距离之前，观众不得不在每一个人物说话时将头不停地扭来扭去。而现在我们是处在“加里?格兰特”的位置上，站在尘土飞扬的大路上，目送车辆从银幕一端驰向另一端。

我们会想到希区柯克其他类似的技巧--在《火车上的陌生人》中的变焦镜头中，看台上布鲁诺那张癫狂的脸在脑袋左转右转的网球迷中间一动不动，仿佛就要向我们（以及它的目标）扑过来。甚至在《鸟》中，开往博德加湾的敞篷汽车上的那对相思鸟，在汽车左转右转中一直直立在笼架上，也仿佛一个计数器在记录车辆的震荡。但这里的技巧是投向观众的，要求我们去补充完成：在树干一个靠一个并排排列的深焦镜头中，银幕上没有任何其他可见物能够挽回空间的三维性--这是希区柯克三维技术试验的遗迹，它以新的方式展开内部空间，有效地打断了巴赞式深度，并唤起对“形象”之外空间一维的难以捉摸的“补足”或过量。这种过量和树干自身一起赋予这一场景过量的“美学”意味，使人想起风格独特的塞尚式风景，从而为这一版本的“自然”打上标记：它本身就是艺术。

这一场景在结构性共谋中用辩证对立面补充完成了旷野的意识形态：自然作为农业和空旷玉米地（事实上是工业场所）的观念，如今被同样传统而刻板的自然作为风景、绘画或“纯艺术”的观念所倍增。这一场的运动结构也倒转了飞机一场的特性，后者包含着抵达和离开一个空间表面的运动：而在这里没有叙事的运动，沉思内敛的风格设置了一种静态的“美学性”抒情场景；同时一对恋人从两端走进景框、走进树林中魔幻般的三维空间。（我们已经看到，在这一抒情性静态风格场面中，希区柯克的对话“摆出”了他最赤裸裸的意识形态说辞，以尽可能不显眼地解决叙事预设中的困境。）

但这并不是使旷野场景与影片中其他场景和空间“合辙押韵”的惟一特点。我们必须注意到，这一场景中的两个空荡空间表面--浩瀚的天空与下面空旷的空地--都被镂刻上了特殊的条纹。两个表面上都有着一系列的平行线，不无类似于《意乱情迷》中的“创伤记忆”：雪地上致命的雪橇印痕，通过格里高利?派克放在雪白亚麻台布上的餐叉而重现。飞机在空中留下短暂的轨迹，恰如空荡的田野里一条条拖拉机辙印和犁沟。

《西北偏北》的空间体系（11）

然而这些细节尽管设置巧妙，毕竟只是一种有其必然性的现实主义表现，只有通过影片结尾一场中向同一空间类型的独特甚至是难以理喻的强迫性回归，才能回溯性地获得重要意义。纪念雕像最令人震惊的地方不在于它为人熟知，而在于非常规地贴近视点为我们暴露出来的表面纹理，尤其是雕像头部镶嵌其中的岩石的条纹。尽管更为抽象，但我们在这里面对着同样的平行线网格，一种奇异的玛雅式雕刻手法系统将它们镂刻在岩石表面。这一模式所确定的、在空间中所镂刻的还是表面自身的首要意义：大地仿佛一个表面，蝼蚁一般的人物在纷扰运动；天空也是表面，一种致命的运动机械从上降落下来；而最终表面树起成直立的雕像，没有内部也不可穿透的巨大浅浮雕（bas-relief）；它的表面既非乡野也非城市，仿佛某种终极的月面景观，人类身体在上面只能爬行，暴露出最大的脆弱性，自身呈现出某种只是内含或潜在的浮雕体积。

就如现代主义重新占领了绘画表面的意义一样，空间的这一最终化身也倾向于和银幕自身的等同，因此在背景的某种最终解体中，只有演员和角色保留了下来。肉体细节由此获得了一种全新的显著自主性：在我们前面已经提到过的一场中，人物在走向飞机时梦境一般的飘散状态；以及在山顶上时，微风几乎无法觉察地吹拂着他们的头发：这一切最终结晶在莱昂纳多的最后一次出场中，他站在那对情侣的头顶，幻觉般的空间使人远远地联想起巴洛克风格（baroque）或是丁托列托（Tintoretto）画面中攒聚的山峰。“莱昂纳多”的身体似乎已经被拆毁了，每一个沉重的机械成分（譬如他奇怪的步态和鞋子）都浓缩为笨拙地跌落，他的身体在一瞬间仿佛无生命物质碎片的堆积，像一只木偶一样分崩离析。这一刻，风最后一次强烈地吹着他的头发，仿佛最终生产出来的这个奇异的新型抽象空间释放了迄今一直被叙事的“现实主义”所抑制的一整套异质视觉冲击力。通过回顾这一空

间终极形式的生产过程，我们前面提到过的运动元素开始各就其位，可以系统地解读如下（图见下页）：

由此，影片为观众所进行的空间和运动设计朝向纪念雕像自身的终极“非空间”之“生产”，这是对运动（以及叙事）的取消，它作为结束曲或最终组合在影片之内稳固地实现了：需要指出的是，这一结束曲固然“统一”了影片的各个部分，却不是以所谓总体内在意义的模式。

然而，我们此前的分析仍然停留在纯粹形式的层面上，尚不能处理这类空间生产的内容，尤其是其中公共与私人之间的辩证关系；形式描述已经表明了这一关系在具体的情节中的运作，但并没有说清楚它的逻辑或可能意义。要做到这一点，就意味着要回到具体情节，这不仅是要确定私人和公共在每一处内部发生关系的方式，而不是（如在我们的第一个图式中）把它们总体上的可能性条件放在第一位；同样也是为了质疑这一意识形态和概念对立--一个二律背反、一对矛盾、一道系统的裂缝，从而使各种可能的逻辑结合产生出来，并随之生产出性质截然不同的空间类型。

《西北偏北》的空间体系（12）

我确信，将一种刻板对立与另一种似乎与之紧密相关但又非严丝合缝的对立联合定位的这一（无意识的）努力能够确认并阐明这一裂缝：第一对对立显然是公共与私人，我们已经谈到了它的各个方面。而将第二种相关的竞争性对立称之为“开放”与“封闭”之间的对立，将会是富有生产性的，这一对立两项的特征经常被认为分别与公共或私人空间的性质相联系，但它们在这部影片中都受到了具体的质疑。

影片中存在着这两组对立或体系之间更纯粹形式的重合--一个同时既私人又封闭，或既开放又公共的空间，但恰恰是它们的存在引发了其他更反常的组合的逻辑可能性。长岛的巨大庄园显然是私人的又是封闭的：但另一方面，它的真正主人与联合国的关系唤起了对广义的外交官住宅的明显联想，长岛的大庄园与大权在握的外交官、与治外法权等等事物有关。这种联想可以在希区柯克的全部作品中获得支持，他的其他影片中的众多处境都暗示着这一点--最明显的，也许是第二版《擒凶记》中发生在大使馆的最后一场。在那里和在这里一样，我们挑剔的感觉发现了这种范畴不协调或功能失调，譬如处在异国的外交宅邸这样的公共事务空间，再不可能真正被认为是私人的，尽管它确确实实是封闭的（而且也像在这里一样被同化进了私人住宅：但这类巨富私邸自身真的还算私人住宅吗?）。

这种结合或“纯粹”项的不稳定本质--它随时会崩解为一系列其他可能的（更“混杂”的）结合--也出现在作为其逻辑倒转的项（或空间类型）中：即一个同时是公共与开放的整体。这种结合像它的对立面一样，绝不像初看起来那样显而易见或不证自明：譬如西格拉姆大厦是公共的，但它真的是开放的吗?（再走远点儿，联邦调查局是一个公共机构，但绝不是通常意义上开放的。）那么，如何才能尽可能清楚明确地表现这第二种类型的“纯粹”空间呢?在这部影片中，所有意义上都“开放”的地方只有空旷的玉米地，我们已在前面的讨论中突出地说

明了这一点；它在一些方面似乎也令人信服地是“公共的”--你的目光可以深入其中；那里没有围栏；高速公路自身就是一个传统意义上的典型公共空间。然而，它之所以为公共与譬如议会大厦被称作公共空间意义是不同的。在这一点上，这一“纯粹”空间的“强形式”自身开始遭到破坏，开始以与长岛的大庄园同样令人烦恼的方式蜕变。农场土地尤其是农业产业完全不是公共的，它是私人财产：这一空旷田野的景观和空间迅速暴露了自己--它不是对一个同时既开放又公共的空间的例证，而是想像这样一个事实上可能是不可想像的空间的艰难努力。

这个问题启发我们注意到，公共与私人的对立所伴随的众多根本的符号学或意识形态困境之一，就在于公共空间或公共领域的真实概念，与私有财产体制尤其是与实际上已处于全球化阶段的土地分配体制之间的矛盾：因此，你当然可以把玉米地看作是开放的，然而一旦你开始深思它那被公认的“公共”特征，这些特点则不仅显得可疑，而且是否北美洲还有哪一处空间在严格意义上是如此的问题也进入了视野。

《西北偏北》的空间体系（13）

但无论如何，组合现在发展到了如下状况：

这一图式有着与此前的图式不同的某种功能，它敞开了分解或是概念符号整合的路径和方向，提出了我们常规上很难想到去搜索的纯推理性的范畴--譬如这里的所谓“中性”项即首要对立的否定项组合：一个既非“封闭”也非“公共”的项，以及一个可能既“开放”又“私人”的项。从而，这一空位或逻辑可能性形式化了此前讨论中已经浮现出来的意识形态两难和推理困境：如何才能够设想（并“可视化”--即在电影中具体地体验）一个同时既开放又私人的空间。

这样的空间在《西北偏北》中当然存在，而且在一定意义上甚至是其“核心”所在，尽管它给场面调度（mise-en-scène）造成了再现的两难。然而此处的“私人”仍然顽固地保持着与住室和“家庭生活”的联系--也就是说，它包含着内在紧张，在“家庭”形象和与封闭的卧室及浴室相连的更肉体性概念上的隐私之间徘徊。这一呼之欲出的纯粹私人的（意识形态）概念开启了理想婚姻幻象，但是这种空间是不可能在影片或其世界内部实现的。一个语意双关即将出现，在其中“强烈”和“肯定”形式的隐私将取代更容易再现的隐私空间，即卧室和浴室的空间。因此，面对即将产生的具体项或“空间”，现在的问题在于如何想像这一“隐私”，它不是公共的（这是我们不由自主看待外交官庄园的方式），而是开放的--也就是说，这是一个任何人都可以随心所欲地流连其中的空间。

这是“流动的盛宴”或“消失的玩具铺”：这一“理想形式”与任何经验物理现实都不相一致，它无休止地、令人不安地悄悄从一个地方游移到另一个地方，而不改变自己的基本“精神”实质，它显然只能是“卡普兰先生”的旅馆房间，这个房间被不屈不挠而又辩证地远距传送着（没有人在里面），从亚特兰大到曼哈顿再到芝加哥，最后抵达西达拉皮兹（Cedar Rapids）。

除了这一短暂易逝但又“客观真实”的实体，再难以想像更适合于捕捉这一所谓的中性项（既非公共又非封闭）的悖论本质的“再现”了。它尽管在经验上不可观察（各个不同的真实旅馆房间--我们只看到了一个--都是非人格的和匿名的），却组织了知觉，并框定了经验视觉的材料。因此，卡普兰那流动的房间就是最严格意义上的“形式”，而希区柯克的独创性就在于他再现了某种从定义上是超越再现的事物。这一叙事状况所引发的各种各样心理学或精神分析阐释--譬如房间是“桑希尔先生”必须以自身填补的不存在的大他者--构成了某种类似于“能指盈余”的事物、一个过度阐释和游戏的空间，从而无需涉及内容或实质性本质即可确认现代主义作品的“深度”：所谓本质，就是使阐释得以增殖的形式结构，而空无一人的旅馆房间正是其前提。

《西北偏北》的空间体系（14）

然而最终，可以设想这一项的结构逆转吗--正题矛盾对立自身的两极复合项或“乌托邦”综合，一种同时既是公共的又是封闭的空间形式?我们此前所作的全部分析都引向了一个结论：纪念雕像自身即是这一独特的最终组合的实现或表现。它是一个典型的公共空间，但也是一个独一无二的封闭空间，它的雕像性质使之成为纯粹的表象（远方才是观看这一表象的最佳地点）。不像影片中此前出现的所有公共纪念物--西格拉姆大厦、联合国大厦、甚至从联邦调查局办公室看到的议会大厦圆顶，这一雕像不可穿透也不可从内部探测：事实上，这一场面与《海角惊魂》的“押韵”之处--后一部影片也将“纪念碑”与登高与跌落的噩梦联系起来--恰恰强调了这部影片中结构变调的独特之处，因为在《海角惊魂》中，有一个发生在自由女神像内部的精心设计的惊险场面。而我们已经看到，《西北偏北》不仅展现了纪念雕像的空间特征，而且对它的利用远远超越了作为情节舞台和对最后追击场景的独创设计。也许纪念雕像不过是上演这一场面的托辞，但如今追捕自身也可以被看作“不过是托辞”，用来生产出非自然的外在性这一奇特的新空间，演员/角色的身体在其上爬行，他们受到沾染，也呈现出纪念雕像自身的某种浮雕特点和体积感。

图式的这一最终排列也实现了一个决定性的置换，将纪念雕像段落转移至一个肯定性的位置。在前两个图式中，我们都是以一种本质上否定或反义的方式来解读这一场景，将之看作为世界自身设立边界或界限的事物--或者以一种稍有不同的方式，认为它构成了影片运动体系的零度。然而现在我们可以明确地说，这些表面上否定或中性功能应该被把握为影片运动的目标所在，它是影片最终计划要“生产”的事物，是一整系列清楚展示的临时组合可能性的终极高潮或“解决”。

然而，纪念雕像场景及其空间并不能说是对形成了影片的矛盾的“解决”（我们已经阐述了这些矛盾，它们表现为公共和私人的意识形

态对立与同样刻板的开放和封闭对立之间的概念不连贯或不一致）：这一矛盾生发自最宽泛意义上的意识形态和虚假意识，它不可能被“解决”，只可能被废除并超越，以形成对社会空间的某种更适切的图绘。然而，表象浮现在不可能有概念解答的空洞空间中：“看到出路”从而取代了对解决问题的思考，并暗示后者是不必要的和多余的。然而与此同时，这一成功实现了的表象--恰由于它并没有在意识形态上获得成功--却投射出自己的失败，削弱了自己的表象诉求：影片结尾一场的梦幻性质所暗示的，是如“存在的内部大出血”一样从内部掏空了形象的现实诉求，这正是萨特曾描述过的现实感丧失（derealization）

死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（1）

死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧

爱伦卡•祖潘齐克

在希区柯克的影片中，一个最频繁又最有趣的参照就是戏剧。有两部影片的构造是围绕着电影与戏剧的关系:《谋杀者》（Murder!，1930年）和《欲海惊魂》（1950年）。另外，还有一系列的影片是改编自舞台剧:《海外特派员》、《夺魂索》、《我忏悔》（I Confess）、《电话谋杀案》--仅举最著名的几例。不少影片中关键一场（通常是结局）都发生在一个宽泛意义的舞台上：除了《谋杀者》和《欲海惊魂》，还有《三十九级台阶》（记忆先生站在舞台上回答所有观众的问题，包括男主角的问题："什么是三十九级台阶?"，并为此付出了生命），《我忏悔》（凶手凯勒从法庭跑进夏特方特纳酒店，正是在音乐厅的舞台上，受了致命伤的他在临终前向罗根神父作了最后一次"忏悔"），《擒凶记》（在我们等待铙钹爆响--给杀手的信号--时，音乐厅中那个令人难忘的镜头），《年少无知》（一个更为著名的移动镜头，最终停在舞台上鼓手也就是凶手那不停眨动的眼睛上），以及最后但绝非最微不足道的，《西北偏北》的片名就来自于莎士比亚的《哈姆雷特》。

戏剧与电影之间的幕布

我们可以从《谋杀者》的结尾即最后一场开始，它可以看作是对戏剧与电影之间根本联系的某种界定。摄影机缓慢后退，舞台忽然进入画面，幕布随即落下，影片结束。如果我们将这个结尾对理解情节发展的合理用途这一点暂且放在一边，而仅局限在"形式"层面上，我们就可以说，这个结尾不仅仅是这部影片的结束，也是对电影这一概念的终结。今天意义上的电影正是诞生或建构于跨越某种特殊门槛的那一步--舞台门槛或舞台的四围。摄影机打断某种已存在的虚构故事体--正是这一基本运动使特写镜头、电影时间、平行蒙太奇等等的产

生有了可能--简而言之，各不相同的局部镜头/场景的群集组织起电影中叙事体内容（diegetic content）或叙事线索的总体性。

在希区柯克自己看来，在格里菲斯的摄影机跨越舞台边界的那一刻，“纯粹电影”诞生了，随之出现一个新的凝视主体--电影主体：“你知道，以前人们习惯于把摄影机放在舞台前缘的拱形墙上，当格里菲斯拿开摄影机，移动并尽可能地靠近演员的时候，这些（适用于电影的技术）的含义就展现出来了。”在这一语境中，以下一点是很重要的：只有当摄影机从舞台前缘的拱形墙上解脱出来，不再模仿观众的剧场视点时，我们才可以说在电影自身内部发生了剧场视点（它最初曾统治电影视点）向电影视点的转化。特殊电影视点并不是与电影的发明同时出现的。当电影人“改变范式”、不再用戏剧而是开始用电影思考的时候；或更具体地说，当摄影机不再仅仅是一个记录特殊戏剧场面的媒介，而是成为电影人的思考“器官”--成为自己景观的创造者的时候，电影和戏剧之间的关键断裂才在电影内部发生。《谋杀者》的结尾镜头最明显提醒我们的正是这一点。然而，这种提醒远非这一镜头在影片中的惟一功能。

死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（2）

在经典戏剧中，除了作为明显的“戏剧能指”之外，幕布还承担着戏剧时间的功能，创造了戏剧时间的特性。幕布在两幕之间的落下有着双重功用。一方面，它保证我们在幕间休息时可以离开剧场而不至于错过任何东西。它是表明戏剧时间与真实时间、与“我们的时间”并不一致的标志。低垂的幕布“冻结”并“石化”了故事中的人物，使他们的时间暂停。只有凝视的在场才能使形象（舞台上的人物）获得生命，在幕布隔断舞台视野的时间中人物似乎都凝立不动。但是这一幕遮不仅仅是戏剧时间的悬止，也是其浓缩。在戏剧的通常结构中，两幕之间的中断都暗指一段确定的时间。按故事中的时间算，接下来一场通常开始于一天、一个月、一年等之后。可以说，古典戏剧中幕布是故事的“超验状态”。

在电影镜头中幕布有着不同的功能。当希区柯克的摄影机在电影结尾处停留在幕布上，随之“完”字出现的时候，这完全不意味着电影随着舞台故事的结束而结束了，二者的现实或虚构完全一致。这样的阐释忽视了一个事实，即幕布并不是舞台故事的组成部分（而是其“超验状态”），却完全是电影故事的一部分。电影故事的结尾就是这落下的幕布--这个镜头是对迪安娜和约翰爵士之间关系这一问题的电影回答。恰恰就是幕布在平衡或“调节”二人之间的关系：约翰爵士只有通过舞台表演的媒介才能够面对迪安娜，他们的关系只有在“幕布拉起”时才能得到“发展”。约翰爵士只能在“芭英案件内幕”中通过将她的故事转化为舞台剧来实现对迪安娜的接近。未经凝视中介的亲密关系对他来说是难以承受的。迪安娜与约翰爵士关系中的这种悖论，在约翰爵士到狱中探望迪安娜一镜中得到了最好的表现。前景是一张巨大的、极富视觉冲击力的木桌--舞台的一个确切比喻。迪安娜和约翰爵士分别坐在桌子两端，简直要大声喊叫才能让对方听到。这里还有一个“观众”即监狱看守--从而，这一安排阻止了任何亲密接触的可能

性，在巨大的距离之上强加了一种关系。但另一方面，正是这种安排使约翰爵士能够面对迪安娜。它并不是对亲密接触的阻断，而是这两个人物实现某种“交流”、建立关系、进行对话的基本前提。影片即将结尾时迪安娜被宣判无罪，当约翰爵士去监狱接她时，她在车中伏在他的肩上哭泣起来，他没有说我爱你--这本应该是一个绝好的机会--而是说：“亲爱的，现在你必须收起眼泪。在我的新戏中它们会非常非常有用。”直到幕布落下，我们一点也没有错过约翰爵士和迪安娜的（爱情）故事。我想，这就是《谋杀者》最后一个镜头所起的作用以及传达的信息，在这个镜头中，我们除了落下的幕布什么也看不到。

在审判刚刚结束之后发生在浴室中的约翰爵士内心独白一场中，希区柯克提供了解读迪安娜和约翰爵士之间关系的另一个范例。在这一场中，约翰爵士站在镜子前面出神地思考，画外音表明他关心着迪安娜和对她的判罪。他正听着歌剧《特里斯坦和伊瑟》的前奏曲。在特里斯坦和伊瑟的传说中，至少有三点可以帮助我们设想迪安娜和约翰爵士之间的关系：

1“机械地产生的爱情”--特里斯坦和伊瑟无意中喝下了媚药，并因此坠入爱河。

死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（3）

2从特里斯坦的观点看，伊瑟当然是“不可接近的女人”，是来自“另一个世界”的女人（与马克国王订婚的女人）。

3他只能通过她的“模拟者”或“二重身”--另一个伊瑟、白手伊瑟--才能与她结合，他与后者结婚以“逃离爱情”。

同样的范例调节着迪安娜和约翰爵士之间的关系。他们的爱情是一次舞台设计的结果：我们已经被告知，约翰爵士是在他开始将她的故事“转译”为舞台剧时才爱上迪安娜的--他以前甚至没有注意到她，在她身上没有发现任何独特之处，当她到他那里找工作时他甚至赶走了她。可以说，直到她变成一个明星他才注意到她。就像约翰爵士的秘书贝内特所说的：“你知道吗，你以前遇到过这位女士，就在一年前。她想成为明星。我猜你会说她现在在一定意义上已经是明星了，芭英谋杀案中的明星……”另外，迪安娜是“不可接近的”，对这个世界封闭，因为她被判处了死刑。第三，只有通过她的模拟者或二重身--“芭英案件内幕”中的迪安娜，约翰爵士才能面对迪安娜并与之结合。

让我们回到幕布上，它以自己独特的方式在电影与戏剧的关系中划出界限。像我们已经指出的那样，幕布（或者它的替身淡出）是故事戏剧“结构”的基本手段，它给予了戏剧叙事的基本框架。而另一方面，是剪辑给予了电影的基本框架。就此而言，这两种叙事方式之间的区别是相当大的。然而，在另外一部影片中，希区柯克恰恰专注于这一点并成功地将戏剧与电影之间的区别缩减为一条细细的线--《夺魂索》片名中的“绳索”。

《夺魂索》改编自舞台剧，而且如我们所知，它在叙事和技法方面是非常独特的。希区柯克解释了他为什么决定尝试用一个镜头拍摄整部影片：

舞台剧演出是依照故事的真实时间的；从幕布拉起一刻开始直到它再次落下，动作是连续的。我自问在技术上是否可能用同样的方式

完成电影。我发现，完成这一设想的惟一方法就是以同样的连续动作进行拍摄，在讲述这个发生于7点30分结束于9点15分的故事的时候不进行任何中断。于是我有了这个疯狂的主意，用一个单一连续镜头完成影片。

希区柯克成功了--不仅在影片中保留了基本的戏剧设置，而且同时使电影仍保持为电影--还是一部杰出的电影。他确实成功地在分割两个虚构世界的那根细细的绳索上保持了平衡。当然，也不是没有问题：

为保持动作的连续，不发生时间失误和散乱，还有其他一些技术障碍需要克服。其中之一就是，如何才能在一卷用完换胶卷时不打断场景。我们是这样处理的，让一个人从摄影机前面走过，当我们换胶卷时暂时挡住动作的进展。我们结束于一个人外套的特写镜头，在新一卷的胶卷中，我们开始于同一个角色的同一件外套的特写镜头。

死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（4）

这一遮蔽了我们的视野的吊诡布片、这一“某人的外套的特写镜头”，不就是在电影中镌入了古典蒙太奇中缺席的幕布功能吗?电影媒介的能力被用到极限甚至达到自己的边缘--摄影机的能力不仅仅超越舞台边界接近演员，而且走得更远：过分地接近他们--不正是在电影中重新镌入了典型的舞台能指吗?一句话，在自身的内部循环中电影重新产生戏剧的效果。

舞台

我们已经在前言中说过，希区柯克有一系列影片的关键一场是在舞台上发生的。或者更精确地定义一下“关键场面”--舞台是真相和死亡的地方。《谋杀者》、《三十九级台阶》、《欲海惊魂》和《我忏悔》是最显著地表现了舞台的这些功能的四个例子。

在《谋杀者》的最后一场中，我们在（舞台）虚构中遭遇了实在界的“残忍”入侵。费恩出现在空中秋千上，在表演的最后他上演了自己的死亡。他为自己空中飞人表演的最后一个动作选择了自杀，真实的自杀，“血淋淋”地为约翰爵士的舞台剧“芭英案件内幕”写下最后一章--从而使戏剧真实与电影真实符合一致。

在《三十九级台阶》中，舞台的首要功能是公共娱乐。记忆先生这“假定知道的主体”，回答所有来自观众、试图在他的知识中发现漏洞的问题。然而不管他的“真实”或实际能力究竟如何，无论他是否真的具有“照相机般的记忆力”，记忆先生既然站在舞台上，他无论如何就是在表演；他在扮演“假定知道的主体”（sujet supposé savior）这一角色。而恰恰是这一职业背景在某种程度上将知识转变为真理，并使他为此付出生命。如果有人在大街上问他“什么是三十九级台阶”?他可以简单地回答说不知道。然而，现在这问题不是向他的舞台下人格提出的，而是针对他的舞台露面、他舞台上的角色，他不可能说不。影片主人公汉纳的赌注就是这一分裂--在另外的现实中，记忆先生在舞

台下“滥用”或复制了他的舞台角色和功能。这是“捕鼠器”或戏中戏圈套的基本作用机制。罪犯（在这里是他的助手）被迫扮演角色，不得不说出指控自己有罪的言辞，这种言辞是某个被掩盖或压抑的事物的重复和“物化”。可以说，他的死正是某种“异己真实”侵入的结果，是因为打破“游戏规则”而必须向舞台偿还的代价。

《欲海惊魂》更着重地强调了这一点。现实向虚构的类似入侵在那里导致了“舞台的主体化”：舞台成为“行刑人”。乔纳森（我们直到影片结尾才知道的真凶）力图诬陷夏洛特（她爱着他）。乔纳森已经使他的女朋友艾娃相信夏洛特有罪，二人将夏洛特的更衣间与舞台用话筒连通，试图诱她进入圈套（事实上是成功了，因为夏洛特在保护他）。她们的对话通过扩音系统在舞台上回响，被乔纳森和探长听到（这是“伪造”捕鼠器的一个例子，其功能是陷害）。当乔纳森随后向艾娃坦白自己的罪行并想要扼死她时，警察及时赶来营救。舞台的铁质幕布落下杀死了乔纳森--仿佛舞台“知道”发生了什么，而且不仅仅是知道，它还能够给予相应的惩罚。

死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧（5）

在全部这三个例子中，我们都面对着某种“异己真实”对一个特定叙事设置的侵入。这种侵入直接联系着死亡。当然这种侵入舞台的“异己真实”正是包含舞台结构的电影自身的真实。因此电影和戏剧之间的关系可以定义如下：每当电影与戏剧真实契合一致时，每当电影与戏剧叙事重合时，就会出现一具尸体。（当费恩选择舞台作为他电影中退场之地时，当记忆先生在舞台上扮演他的电影角色时，当乔纳森滥用舞台以求在电影中幸存时。）然而这具尸体、这种死亡不仅是对抹除两种“虚构”之间的某种根本差异的惩罚，也是为重建这一差异而付出的代价。只有尸体使我们相信，舞台故事结束了（演员将不会再下一场中出现），只剩下“电影故事”仍在继续。舞台上或戏剧中的尸体只能在下一部电影中死而复生。

现在我们来看看《我忏悔》。这部影片特别有趣，因为舞台在其中的出现令人惊奇，它和情节本身没有任何关系。在以上三部影片中，舞台都以这种那种方式与故事情节相联系。但在这部影片中，至少初看起来故事中没有任何事物会导向戏剧或舞台。在影片最后一场中，凶手凯勒不过是（也许出于偶然）跑到了酒店音乐厅的舞台上--看起来他也可以跑到任何其他地方。然而我们下面将要努力表明，这一“令人惊奇的舞台”即便不是“逻辑上的必然”，也是有充分根据的。

首先，希区柯克用这样一个结局场面达到了戏剧效果的最大化。从定义上说，并不是舞台引发了戏剧语境。此处的原因与影片的逻辑明确相关，它在忏悔室与舞台之间设置了绝对的对立，在整部影片的观看过程中观众不得不承担这一对立，只到结尾处这舞台一场中才能够如释重负。忏悔室是极端彻底的隐私和秘密之地，永远也不会得到展示；舞台则是典型的公共场所，在那里一切都是向观众说出的。纵观整部影片我们都处在一种悖论情势中：没有舞台的公众，公众知道一些事情必须在舞台上发生、必须被揭露曝光，它需要却得不到这种

表演。我们所处的情形和主人公的处境令人惊奇地一致，某种知识被托付给我们，但直到影片结尾我们真正得到了一个上演在舞台上的结局那一刻为止，我们一直无处放置这一知识、无法在象征体系中给它正确的定位。舞台的功能是作为某种不可能的知识的处所，它存在于整部影片的背景中，并由它的极端对立面--忏悔室--所提示出来。

在我们以上提到的四部影片中，舞台也是“真相”镌刻入电影真实之中的场所。虽然，我们并非在舞台上得到了真相，在舞台情节发生之前我们已然知道了真相。但关键在于，正是在舞台上，真相被镌刻进电影的象征世界。舞台的这一角色也与死亡的时刻有关。希区柯克从来不满足于把抓获凶手作为影片的结局。在所有这四个例子中，罪犯必须死亡，而且是以一种真正的“戏剧性”方式死亡。每一个场面都浓缩了三个戏剧性事件，我们可以在这里发现原因所在：

1使疑凶面对通常坐在观众中间的“法律的代表”（逮捕的类比）。

2审判--罪行的证据（罪犯在观众面前就如在“陪审团”面前一样暴露自己）和判决。

3判决的执行。

由于这种浓缩，舞台在这四部影片中的出现宛如一个“大他者的场景”--这是大他者的空间。正是通过这个沉默的空间中主体的真相得以浮现，空间见证了主体的罪行，用它的“缄默”要求着惩罚。